Josef Müller-Blattau

Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst

Deutsches Ahnenerbe

Zweite Abteilung / Zwölfter Band

Geleitwort: Ein Volk lebt so lange glücklich in Gegenwart und Zukunft, als es sich seiner Vergangenheit und der Größe seiner Ahnen bewußt ist.

Heinrich Himmler

Reichsführer-SS und Chef der Deutschen Polizei

Deutsches Ahnenerbe

Herausgegeben von der Forschungsgemeinschaft „Das Ahnenerbe" Berlin

Reihe R.

~~Zweite Abteilung~~

Fachwissenschaftliche Untersuchungen

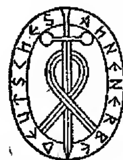
Abt.: Arbeiten zur indogerm.-deutschen

~~Zwölfter Band~~ Musikwissenschaft. Abt. I.

Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst

von

Josef Müller-Blattau



Das Ahnenerbe e. V. / Berlin

Deutsches Ahnenerbe

Reihe R: ~~2. Abteilung~~: Fachwissenschaftliche Untersuchungen ~~Nr. 12~~

Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst

von

Josef Müller-Blattau



1 9 3 8

Widukind-Verlag / Alexander Boß

Berlin-Lichterfelde

Die Schrift wird in der NS-Bibliographie geführt
Berlin, den 8. März 1938
Der Vorſitzende der Parteiamtlichen Prüfungskommiſſion zum Schutze des NS-Schrifttums

Dieſe Arbeit erſcheint gleichzeitig in der Schriftenreihe „Muſikaliſche Volksforſchung“, herausgegeben im Auftrage der Reichsjugendführung von Guido Waldmann im Muſikverlage Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Bärenreiterdruck Kaſſel

Vorwort

Es gibt im Leben unſerer deutſchen Tonkunſt ein Ewiges und Allgemeines, das alle muſikaliſche Lebensäußerungen unſeres Volkes begeiſternd und beſeelend durchdringt und als innerſte Kraft in den Werken unſerer großen Meiſter zutage tritt. Mit unſerer Sprache und ihrem Werden aufs engſte verbunden geht es hervor aus der mythiſchen Vorzeit unſerer Raſſe und kann zu Recht als germaniſch bezeichnet werden. Wie die Sprache iſt es zugleich Abbild und Ausdruck eines in der Volksgemeinſchaft beſchloſſenen eigentümlichen geſchichtlichen Seins und Lebens; es darf darum zugleich als das eigentümlich Deutſche in unſerer Muſik gelten. — Eins zeichnet dabei die Tonkunſt vor allen andern Gebieten aus. Es gibt in ihr einen Bereich, der dieſen Grundſtoff von der Vorzeit her aufs treueſte bewahrt und durch die Zeiten getragen hat, das Volkslied. In ſeinem Weſen erfaſſen wir das ewige, un- und übergeſchichtliche Weſen unſerer Raſſe und unſeres Volkes in ſeiner lebendigſten Äußerung. Und auch das geſchichtliche Werden unſerer Tonkunſt gewinnt von dieſem Grundſtoff her neuen Sinn. Denn bleibend iſt nur, was den Zuſammenhang mit dem Wurzelechten bewahrte — ſo ge-

waltig auch die formenden und umformenden Kräfte künstlerischer Gestaltung an diesem Grundstoff wirkten. Diesem urheimischen Grundstoff forschen wir im Volkslied nach; doch betrachten wir zuletzt auch, was daraus als nährende Kraft in unsere deutsche Kunstmusik aufstieg. In solcher Betrachtung dringen wir vor zu den eigentlichen Lebenskräften unserer deutschen Musik.

1. Der Bestand

Wort und Weise in altgermanischer Zeit

Als altgermanisch bezeichnen wir (mit Andreas Heusler) jenes Germanentum, das von römischem Christentum und antiker Bildung noch nicht greifbar beeinflußt ist. Aber keine geschichtliche Quelle gibt Ausgangs- und Anhaltspunkte. Die spärliche mittelbare Überlieferung, die anwachsenden vorgeschichtlichen Instrumentenfunde und der Wortschatz der Musikwörter der alten Sprache sind schwer deutbar. Nur eine Grundlage ist gegeben und unantastbar: die alte Sprache selbst. Sie weist uns den Weg.

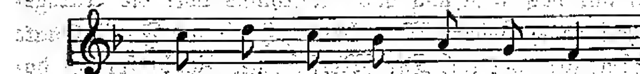
In den Selbstlautern liegt der Klang der Sprache, ihr Melos verborgen. An die Mitlauter aber heftet sich der gliedernde Rhythmus. Der ist in der alten Sprache durch den Stabreim eigens ausgeprägt. Über den Grundriß des vierhebigen pochenden Schrittmaßes der alten Dichtung stellt er die sinnschweren Silben nachdrücklich hinaus. In Zaubersprüchen ist uns die urtümlichste Gattung des Liedes erhalten. Denn nur das in Klang und Rhythmus über die Alltagssprache hinausgehobene Wort hatte „Hand und Fuß", konnte bewirken, was not tat. Die Merseburger Zaubersprüche haben uns das älteste Beispiel eines solchen Spruches erhalten. Wir entkleiden den eigentlichen Heilsegen der erzählenden Einleitung. Der Gott, der das verletzte Roß bespricht, singt:

ben zi bena, bluot zi bluoda
lid zi gelidin, sose gelimida sin.

Der im Stabreim gestaltete Rhythmus prägt sich ganz von selbst ein. Aber auch ein Melos scheint sich im bedächtigen Sprechen zu fügen, das die Hebungen auf dem gleichen Sprechton hält, die Senkungen aber als Hoch- und Tiefton davon unterscheidet. Versuchen wir das in Noten festzulegen, so ergibt sich ungesucht der Tonfall des Heilsegens aus unserm Kinderlied:



Wir wollen gewiß nicht behaupten, daß dies nun die „Melodie" zu jenem Zauberspruch sei. Aber zwei Elemente erfassen wir immerhin, die uns wichtig sind. Das Eine: hier ist eine Weise, die sich noch nicht aus der Sprache herausgelöst hat. Sie wird „hergeleiert"; die Klangfolge hat noch keine rein musikalische Bedeutung. Das Zweite: es ist immer wieder, trotz ungleicher Silbenfüllung, die gleiche „eintönige" Zeilenmelodie, die schwingend in sich selbst zurückkehrt. Noch hat sie keinerlei zeit-räumliche Zielstrebigkeit. Die zieht erst ein, wenn die Schlußzeile wirklich als Schlußfall sich einem Grundton zuwendet. In Beziehung zu diesem erscheint der Hauptsprechton als Quint des Tonraums.



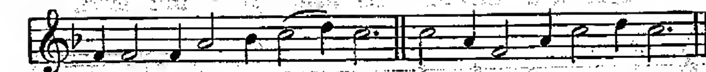
Aber es gibt einen noch älteren Tonraum im Kinderlied, der diese Zielstrebigkeit seinem Wesen nach nicht hat, die Pentatonik (vgl. W. Hensels „Musikalische Grundlehre" S. 73).

Ein Beispiel nur, ein westfälisches Zaubersprüchlein beim Ablösen des Bastes, um ein Pfeifchen draus zu machen, zeigt klar Entsprechung und Unterschied:



Die Tonfolge ist (f) g a c' d'. Doch der unterste Ton wird hier nie berührt; die Weise pendelt gleichschwebig um den Mittelton a, der Sprechton ist c'. Dieser Tonraum mag für die älteste Worttonmelodie gegolten haben. Denn im deutschen mittelalterlichen Lied findet er sich noch häufig genug.

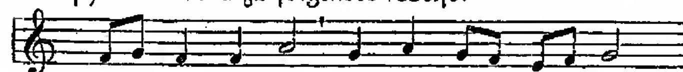
Eine Liedgattung hat bis in die Gegenwart die oben beschriebene Eigenart dieser Melodik bewahrt: das Wiegenlied. Das Kinderlied zeigt in der äußeren Form des Kreises leibhaft das innere Wesen seiner Weise; im Wiegenlied wird es durch die gleichschwebige Bewegung der Wiege deutlich. Das „Kindelwiegen" der alten Weihnachtslieder erweist klar, im Tonraum der Quint, was hier gemeint ist:



Trafen wir hier beim Zauberlied auf eine Weisenform, die nahezu ungeschichtlich durch die Zeiten geht, so verweist uns das Erzähllied auf geschichtliche Überlieferung. Von der Weise des alten Heldenliedes wissen wir nur das, was die Sprache selbst uns kündet. Der rhythmische Grundriß fügt je zwei zweigipflige Kurzzeilen (Kleinzeilen) zur Langzeile (Großzeile) zusammen. Der Stabreim unterstreicht nachdrücklich die starktonigen Wurzelsilben; das ergibt eine starke innere Spannung. Dabei hat der Anvers, der den Stab einmal oder zwei-

mal an beliebiger Stelle führt, wechselnde Kurve; der Abvers, auf dessen erster Hebung der Stab stehen muß, hat fallenden Nachdruck. Die Füllung durch Senkungen ist beliebig. So lebt in jeder Großzeile bei aller Gleichheit des Grundrisses doch auch die Eigenbewegung des Satzerlebnisses. Dazu kommt das (nach Heusler) für die Klangwirkung der alten Sprache allgemein Bezeichnende: die Rauheit des Klanges durch die fremdartigen Reibelaute, die gehäuften Mitlauter und das Überwiegen derselben vor den Selbstlautern, der starke Atemdruck der Tonsilben. Ungeglättet, dem natürlichen Sprachfall nahe erklingt so der germanische Vers.

Auch für seine Weise werden wir darum nur typische Gestalten erwarten dürfen; die Ausprägung im Einzelnen war dem Sänger überlassen. In Randgebiete des alten germanischen Raumes hat sich die Überlieferung solcher Weisen zurückgezogen. Auf Island sang man noch im 18. Jahrhundert Strophen der Edda zu folgender Weise:



Das war all - da als noch Y - mir lebte,



da war Sand nicht noch See, noch küh - le Wo - ge.



Nicht Er - de gabs noch Auf - him - mel,



Gin - nun - ga Gap war, doch Gras nir - gends.
(Gähnung grundlos)

Kein Zweifel, daß der Tonfall hier schon weitgehend ausmelodisiert ist. Aber der Grundriß, der übrigens zwei Großzeilenpaare zusammenfaßt, ist einfaches Heben und Senken der Stimme (f a g ‖ a g f); der zweite Bogen ist dem Wortgut entsprechend etwas verändert. Den Tonraum über f, mit merkwürdigem h, werden wir in der urtümlichen Überlieferung der Schweizer Alprufe wiederfinden. Eine niederländische Erzählliedmelodie (Großzeile) führt dagegen das b ein; eine zweite weist noch auf die alte Gleichschwebigkeit der Spruchmelodien zurück, die mit c' a g als Grundriß wohl der Ausgangspunkt war.



Das zeigt sich am deutlichsten in jener schönen altfranzösischen Singfabel von „Aucassin und Nicolete", die uns mit einer Kernweise überliefert ist. Die Kleinzeilen, ursprünglich wohl kinderliedhaft (c' d' c' a), sind als Fallzeilen herabgezogen, die zweite etwas verändert. Eine Großzeile ist auch sonst für die „Chansons de geste" überliefert. Unsere Singfabel bietet noch etwas mehr. Der Großzeile, auf die die Verse abgesungen werden, folgt abschließend eine Kleinzeile die den ganzen Raum f-c'-f durchmißt.



(ursprünglich Unterquart!)

Im finnischen Volke und seinen Liedern hat sich, mit den Grundzügen des alten germanischen Mythos, auch die Singweise der alten „Vorzeitlieder" in typischer Prägung erhalten. Ein Bericht um 1800 schildert, wie die Sänger selbzweit auf einer Langbank einander gegenübersitzen, Knie an Knie, Hand in Hand. In langsamem Takt und mit leise wiegender Bewegung beginnt nun der erste zu singen, das Lied „anzuspinnen". Bei den letzten Zeilen der ersten Gruppe fällt der Gefährte ein und wiederholt nun die ganze Gruppe im gleichen Takt mit leiserer Stimme. Daran kann der erste nun wieder erinnernd oder erfindend anknüpfen. Und so geht das „Spinnen" und Singen weiter bis das Lied zu Ende....

Hier ist zunächst die Bewegung wichtig, die jener „wiegenden" entspricht, welche die gleichschwebigen Zeilen begleitet. Nicht minder die Weise, die ich in zwei Grundprägungen wiedergebe. Als Text gelte der erste Vierzeiler des Kalewala-Epos: Werde von der Lust getrieben, von dem Sinne aufgefordert, daß ans Singen ich mich mache, daß ich an das Sprechen gehe. Die erste entspricht in Art und Tonraum etwa jener isländischen Weise zur Edda. Die zweite aber durchmißt den Quintraum im Bogen des An- und Abverses; der Anvers der zweiten Großzeile tönt sofort verändernd die Quint an:



In einer Beschreibung der Fär-Öer, jener merkwürdigen Inselgruppe am Seeweg England-Island erzählt Lucas Debes (1673): „Auf ihren Hochzeiten und in den Weihnachtstagen haben sie Kurzweil an einem einfältigen Tanze, in einem Kreise, einander mit den Händen erfassend und alte Heldenlieder singend". In dieser getanzten Form, in der die Schritte vor und zurück einfach den Hebungen entsprechen, haben sich dort alte Heldenlieder mit ihren Weisen bis an die Schwelle der Gegenwart erhalten: Lieder von Sigurd, der Fafner tötet und Brynhild erweckt, vom grimmen Hagen, von Sigurds Tod und Gudruns Rache. Eins dieser Lieder, der Sigurd-Reigen, wird von der deutschen Jugend der Gegenwart (nach W. Hensels Verdeutschung im „Strampedemi" S. 26) viel gesungen. Darum gehen wir am besten von seiner Weise aus.



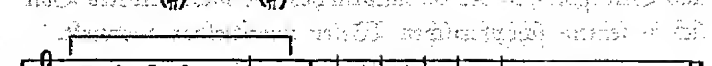
Wollt ihr hören nun mein Lied ....

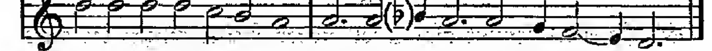


(Kehrreim)









Klein- und Großzeilen sind hier zu einer bemerkenswerten Gesamtform zusammengebaut. Erst die beiden Großzeilen des

Vorsängers, die den Fortschritt der Erzählung bringen; sie sind einfach genug in Ab-Auf und Auf-Ab gebildet; die zweite ist in den oberen Quintraum e'—a versetzt — eine neue Möglichkeit der Abwandlung. Nun folgt der von allen gesungene Kehrreim: einer selbständigen Abzeile zu Anfang folgt eine Großzeile. Auf a (wie eben) wird erhöht, gleichsam als Angelpunkt, die selbständige Fallzeile „Sigurd traf den Drachen gut", der die Schlußzeile im ursprünglichen Tonraum folgt. — Über die einfache Prägung der Zeilen hinaus sind hier alle Möglichkeiten der Formung und Abwandlung veranlagt, die wir dann in der geschichtlichen Entwicklung feststellen. Doch zeigt allein schon der Vorrat der färischen Reigenlieder (bei Thuren, SIMG 3, 322) Fügungs- und Abwandlungsmöglichkeiten dieser Zeilenmelodien in Hülle und Fülle.

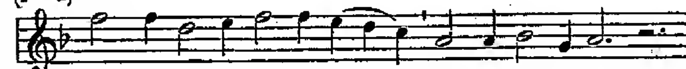
Was wir zunächst vorsichtig zu erfassen versuchten, waren die vorgeschichtlichen Spuren der Überlieferung und das Wesen der so gefundenen Weisen. Wir fügen die an Zauberspruch und Erzähllied gewonnenen Einzelheiten zusammen. Die Zeile (als Klein- oder Großzeile, gleichschwebig oder im plastischen Auf:Ab geformt) ist die Einheit; Pentatonik und Quintraum geben den Umriß der Weisengestalt, als Haupttonbereiche scheinen sich der auf d und der auf f herauszubilden. In diesen Grundformeln wirken gestaltend-umgestaltend lebendige Kräfte, getragen von jener Einheit von Wort, Weise und Bewegung, in der ein naturnahes und unverbildetes Volk sich in seinem schöpferischen Wesen unmittelbar auswirkt.

*

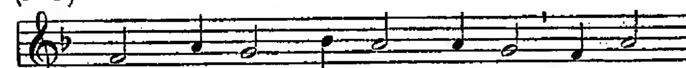
Ein Zweites kommt als Quell neuer Lieder hinzu: die enge Verbundenheit des germanischen Menschen mit der Natur. Dem Erleben des Jahreskreislaufs folgte er mit seiner Seele,

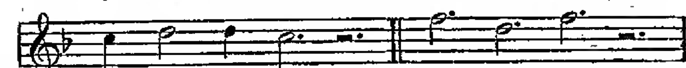
Weihefeste waren die großen Wendepunkte des Naturlebens. Von den Liedern und „Umgängen" dieser Feste freilich sind uns nur verwehte Spuren erhalten. Ein einziger, ein „Frühlingsumgang" ist durch die Gunst der Geschichte sicher und schriftlich mit seiner Weise überliefert. Im 13. Jahrhundert versuchte ein Mönch des englischen Klosters Reading ein heidnisches Frühlingslied dadurch zu retten, daß er es aufschrieb und mit einem lateinischen Marientext zu dem heidnisch-altenglischen versah. So blieb uns der „Sommerkanon" erhalten. Er ist uns heute wohlbekannt. Aber noch nie ist an Hand der Urform, die ich in meiner „Geschichte der Fuge" (S. 11 und 154) wiedergab, recht erforscht worden, was er uns alles lehren kann. Ich gebe ihn — zeilenmäßig geordnet — in seiner ursprünglichen Form und mit dem ursprünglichen Text.

(f'—a)

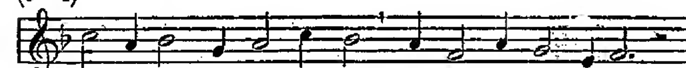


(f—c')





(c'—f)



(a—c')

Bul - loc ster - teth, bu - ce ver - teth,

mu - rie sing cu - cu. Cu - cu Cu - cu!

(f—c'—f)

mu-rie singeth cu - cu, ne swik thu ne - ver nu.

Pedes)

Sing cu - cu nu! Sing cu - cu!

Am besten lassen wir ihn gleich selbst im geselligen Singen entstehen. Der Grundton ist f; er wird angestimmt und gehalten, und dann durch die zweigipflige Kleinzeile: Sing cucu in Bewegung gesetzt. Das gleiche geschieht mit der Oberquint c'. Das Ergebnis ist eintönig quintierendes Singen als Urerscheinung. — Daraus lassen wir nun die Weise der „Pedes" (Unterstimmen) erwachsen: f g f ga und c' b c'. Ist es nicht, als ob damit zugleich das Schrittmaß des „Umgangs" gegeben wäre; wir versuchen so: l r l r | l r l ‖
(vor) (vor) (zur.)

Das ist der Unterbau, in dem gewiß die urtümlichste Überlieferung steckt. Folgen nun die Zeilenmelodien, die darüber gestellt sind. Sie sind so angeordnet, daß je einem Großzeilenpaar die Kurzzeile des „Sing cucu" folgt. Sie ergänzt den Quintraum der „Pedes" zur Oktav. Eine Großzeile, die den

ganzen Bogen f—c'—f spannt, schließt ab. Die anderen haben ihren eigenen Grundriß, die erste f'—a, die zweite f—c'; die dritte c'—f, die vierte (f) a—c'. Da nun auf den Hebungen, dem Grundriß der „Pedes" getreulich entsprechend, immer der Grund-Ton-Raum (f—c'—f), auf den Senkungen die Nebennoten erklingen, kann Zeile für Zeile ausgetauscht werden. Der Stimmtausch im Singen aber ergibt das, was wir „Kanon" nennen. Auch er gehört also, freilich auf den Grundlagen dieser f-Tonalität, wie das Quintieren und Bordunieren zu den Elementen unserer vorgeschichtlichen Volksmusikübung.

Das wird durch den Bericht des Giraldus Cambrensis im gleichen Jahrhundert eigens bestätigt. In Wales, so erzählt unser Gewährsmann, herrscht die von den alten Dänen und Norwegern überkommene Sitte, beim gemeinschaftlichen Gesang die Melodie nicht „einfach" zu geben, sondern vielfältig in vielen Weisen und Weislein. So kann's denn kommen, daß man in der Schar der Singenden so viel Weisen der einen Melodie vernimmt, als Köpfe und Münder da sind. — Die Menschen in den nördlichen Teilen Britanniens singen ähnlich, doch nur noch zweistimmig. Die eine Stimme murmelt unten (Bordun), die obere wird lieblich und schön geführt. Wie gut, daß uns die Geschichte außer dieser Beschreibung den einen „Sommerkanon" erhielt!

Die meisten unserer Belege stammen bisher aus außerdeutscher Überlieferung. Aber gerade darum sind sie gewiß unverdächtig. Nur das Kinderlied als Sammelbecken und Träger vorgeschichtlicher Elemente war uns eigen zugehörig. Gibt indessen nicht auch die mittelalterliche Überlieferung des Erzählliedes noch Rückschlußmöglichkeiten? — Ein einziges Bei-

spiel scheint mir hier, ähnlich dem Sommerkanon, alles zu enthalten, was für das Erkennen von Überlieferung und Abwandlung entscheidend ist: das jüngere Hildebrandslied (Weise mit allen Strophen im Balladenband der „Deutschen Volkslieder", im „Strampedemi" S. 28 und vielen andern Liederbüchern).



Das Erste: der ebene Schritt der Viertel dieser Aufzeichnung, den nur die Dehnungen der Zeilenenden ausweiten, und das schwebende Maß des Sommerkanons sind zwei gleichwertige Ausprägungen des gleichen Sachverhaltes: der vierhebigen Urzeile.

Das Zweite: das Erzähllied, so stellten wir fest, hat als Grundlage des Absingens eine einzige Großzeilen-Melodie. Sie mag in unserm Lied wohl jene Gestalt gehabt haben, die Anfangs- und Schlußzeile noch zeigen: d—a: a (g)—d. Aber ein neuer geschichtlicher Einschlag ist da, der *Endreim*. Durch ihn schließen sich *Großzeilenpaare* zusammen; die Wirkung

auf die Weisengestalt wird deutlich. — Denn nun fällt das Ende der ersten Großzeile („Hildebrand") nicht in den Grundton d zurück, sondern wird in der Quint a offen gehalten. Die Anknüpfung der neuen Großzeile geschieht entsprechend mit a, nicht mit d. Aber auch der Schluß der zweiten Großzeile wird nicht völlig ins d gefällt, sondern in der verwandten Tonartlichkeit des f in der Schwebe gehalten. Das wirkt auch auf den Schluß der Anzeile (b! a) zurück. Die neue dritte Großzeile böte fast den einfachsten Grundriß, knüpfte sie nicht notgedrungen mit f an und würde sie nicht am Ende nach c, in den untern Ganzton, herabgebogen. So ist freilich, anders als zu Ende der ersten Großzeile, der völlige Schluß vermieden; aber auch die Tonartlichkeit ist schwankend geworden. Denn c gehört als Oberquint auch der f-Tonalität an. Das hat der Sänger empfunden und darum durch den sonst unverständlichen Einschub (Ey ia) zu dieser Tonalität eingelenkt. Aber da sie zugleich der ursprünglichen terzverwandt ist, konnte die neue und letzte Großzeile mit a anknüpfend nun in den alten Tonraum abschließend einlenken. Die kleine melodische Schlußfloskel unterstreicht das Ende noch besonders. Das ist urheimischer Grundstoff, gemodelt von den Händen des mittelalterlichen Spielmanns!

Daß die Urgestalt der Weise trotz der Abwandlung so deutlich wird, liegt gewiß auch am Stoff. Als einziger schließt er unmittelbar ans alte Heldenlied an. Alle übrigen am Ende des Mittelalters mit Weisen überlieferten Erzähllieder sind auch im Stoff mittelalterlichen Ursprungs, in der Weise mehr oder minder stark verwandelt. Dabei springt oft in Randgebieten noch heute eine einzelne Weise auf, die urtümliche Gestalt ge-

treuer bewahrt hat als die spielmännische Überlieferung des Mittelalters.

Diese ist im Balladenband der „Deutschen Volkslieder" (hrsg. von John Meier, Berlin 1935) endlich überschaubar zusammengestellt; die Weisen sind von dem Bearbeiter (Dr. F. Quellmalz) nach Herkunft und Art musterhaft beschrieben. So genügt hier eine ganz kurze Überschau, die das Zeilengefüge der Weise im Grundriß aufzeichnet.

Von vornherein scheiden aus das Lied vom Herzog Ernst (Nr. 10) oder vom Tannhäuser (Nr. 15), deren Klangraum ein anderer als der hier beschriebene ist. Durch ganz einfachen, den Grundton umpendelnden Grundriß c—e—c—d nimmt auch die Melodie der „Frau von Weißenburg" (Nr. 30) eine Sonderstellung ein. Dabei erreichen zweite und dritte Zeile die Quint; a—d war wohl der ursprüngliche Klangraum. Aber die eine Zeile hält dann auf dem obern Ganzton inne, die andere wird zum unteren Ganzton, wohl der ersten Anzeile entsprechend, herabgeführt. Die Schlußzeile erreicht nur den Quartraum. Ähnliche Beispiele finden wir bei alten Reigentänzen (vgl. Abschnitt 2).

Der d-Typus ist in einem 1931 (!) in einer deutschen Siedlung in Ungarn aufgezeichneten Zweizeiler zur „Erlösung vom Galgen" (Nr. 22) am reinsten erhalten: d—a (herabgebogen nach e), a—d. Zum Vierzeiler und Großzeilenpaar erweitert ergibt das nach dem Vorbild des jüngeren Hildebrand entweder:

d—a; f | a—d, a—d wie im „Herrn von Braunschweig" (23)

oder

d—a; a | [illegible] a, a—d wie im „Herrn von Falkenstein" (21).

Der „Abendgang" (Nr. 19) erweitert vollends zum Siebenzeiler: drei Großzeilen und eine nach dem untern Ganzton ausbiegende Einzelzeile im Angelpunkt des Liedes

d—a, a (g) | a, a—d | g—c | a, a—d.

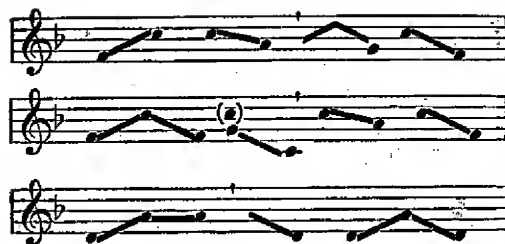
Damit sind wir fast wieder beim Grundriß des jüngeren Hildebrand angelangt.

Seiner musterhaften Fügung im d-Typus entspricht im f-Typus die Weise des „Grafen von Rom" (Nr. 14). Wieder sind unter Herrschaft des Reims Großzeilenpaare zusammengeschlossen. Die Fallzeilen des Haupt-Tonraums sind noch unversehrter als im Hildebrandslied.

f—c', c' | f'—a, c'—f ‖ f (c') g, g—c | f—c, c—f.

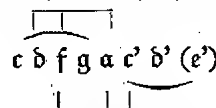
Als Gegenstück muß die Ballade „Kerenstein" (Nr. 18) gelten. Die Weise ist kaum rein überliefert, die Fügung, obwohl zwei Fallzeilen c'—f sogar als Anzeilen stehen, grob und wenig sinnvoll. Die erste Großzeile öffnet sich wie in der Melodie des „Grafen von Rom" auf c, die zweite auf g, die dritte dann wiederum auf g. — Aufs reichste entschädigt uns dafür die Weisenüberlieferung des „Schloß in Österreich" (Nr. 24), das uns im f-Typus gar in zwei verschiedenen Fassungen und im d-Typus in einer sehr einfachen Grundgestalt erhalten ist.

Wie verschieden ist in den beiden ersten Fassungen das Öffnen der Zeilen gehandhabt: auf a, auf g, oder in die Unterquart c herabgebogen. Wie einfach ist in der Weise auf d die Gestalt des Großzeilenpaares! Die Notenskizze, die auch für die anderen Weisen ähnlich anzulegen ist, gibt hier das lehrreichste Bild:



Das mag genügen!

Ein Letztes erkennen wir deutlich dabei. Der Grundstoff gibt trotz seiner Einfachheit ungeahnte Möglichkeiten der Unterscheidung, Abwandlung, Abstufung der einfachen Zeilenformeln. In einem einfachen Schema läßt sich das deutlich machen:



Das sind zunächst unsere beiden Quintfallräume a—d und c'—f gemittelt durch die kleine bzw. durch die große Terz. Aufhöhung in die Oberquint führt im ersten Raum zum Quintfall e'—a (meist als d'—a, vgl. Sigurdreigen); Ausbiegen in den unteren Ganzton zu g—c; der terzverwandte Quintraum ist c'—f. Im f-Typus sind g—c (Oberquint), a—d (Unterterz), e'—a (Oberterz) die entscheidenden Tonfälle. Sie sind im gleichen Schema vereinigt; mustern wir dieses genauer, so liegt zugrunde der Tonraum der Pentatonik, den wir als den urtümlichsten nannten, freilich zeiträumlich gefestigt in den beiden Grundtönen d und f. Wir werden darum weiterhin nicht von Dur und Moll, noch weniger von Kirchentonarten sprechen, sondern von einem *d-Typus* und einem *f-Typus*. In ihnen erfassen wir, ohne geschichtlich bedingte Namenstempel zu benützen, die Weisengestalten unserer vorgeschichtlichen Überlieferung.

2. Wahrung und Ausbreitung

Das deutsche weltliche Lied des Mittelalters

Zäh und erhaltsam trägt das deutsche Volk das Erbe seiner germanischen Vorfahren in Lied und Brauch durchs ganze Mittelalter hindurch. Gerade das unbeirrte Festhalten an dem Ererbten gibt dem bisher so wenig beachteten Bereich dieser Volksmusik seine geschichtliche Bedeutung. Es berechtigt uns, das deutsche Mittelalter als Ganzes bis etwa 1550 zu überschauen, bis zu jenem Zeitpunkt, da mit Luthers und Senfls Tod die große Liedzeit des deutschen Volkes endet und in den Liedsammlungen eines Rhau (Bicinia 1545) und Forster (2. Band des „Auszugs der guten alten und neuen deutschen Liedlein" 1540) die Überlieferung des alten Liedguts festgelegt und — erstarrt ist. Neues Licht fällt von hier auf den vorgeschichtlichen Bestand; aber auch manche Weise, die erst im Volksbrauch späterer Jahrhunderte auftaucht, kann nun dieser ersten urkräftigen Überlieferung zugerechnet werden.

Seit wir 1926 im Sammelwerk „Germanische Wiedererstehung" zum erstenmal versuchten, das germanische Erbgut in der Tonkunst zu sammeln und zu beschreiben, ist die Forschung nicht müßig gewesen. Die stärksten Anregungen gingen von Richard Eichenauers Buch „Musik und Rasse" und jüngst von Robert Stumpfls ausführlicher und wohlbelegter Dar-

stellung der „Kultspiele der Germanen" (Berlin 1936) aus. Gerade dem letzteren Werk verdanken wir einen entscheidenden Hinweis auf die germanischen Ursprünge mittelalterlicher Volksbräuche und Spiele. Daß Philologie und Volkskunde hier auf dem richtigen Wege sind, wird das Weisengut erhärten.

Die großen Feste des Jahreslaufs (Winter- und Sommersonnenwende, Frühlings- und Herbstbeginn) und die großen Lebensfeste waren und blieben die Anlässe für gemeinsames Lied und Begehung. Die kultische Bedeutung dieser Feste sichert das Ineinander von Lied und rhythmischer Bewegung; das Wortgut erhärtet den Zusammenhang. Wird doch „ritus" und „cultus" in einer althochdeutschen Glosse unmittelbar als piganc (Begehung, Umzug) gedeutet. Die ursprüngliche germanische Name für Tanz: „Leich" weist etwa in bryd-lâc (Brautleich) auf Gesang und Tanz als kultischen Hochzeitsbrauch hin. (Weitere Belege s. Stumpfl S. 122 ff.) Das feierliche Schreiten dieses Brauchtums hat die Volksüberlieferung als „Umgang" und „Tanz" bewahrt. Für die entsprechenden Lieder der Kinderwelt ist der Zusammenhang ganz von selbst gegeben.

Das einzige in vorgeschichtliche Zeit zurückweisende Beispiel eines Frühlingsumgangs ist bereits besprochen. Der Volksbrauch hat die „Begehung" auch als „Winteraustreiben" bewahrt. Was hier sichtbarlich dargestellt wird, der Sieg des Frühlings über den Winter, ist Rest eines alten kultischen Spiels. Die überlieferte Weise lautet:



So treiben wir den Winter aus . . .



Ihre Formung im d-Typus mit den Zeilenschlußtönen d a a d ist einfach und klar.

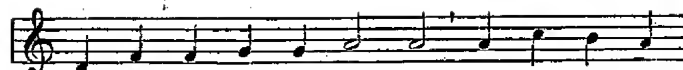
Aber auch der Streit zwischen Winter und Frühling in der Form des Streitgesprächs wurzelt im germanischen Brauchtum (vgl. Uhlands unübertreffliche Abhandlung, Schriften III). In Schlesien werden die Kampfsprüche mehr gesagt als gesungen, im Tonraum c'—f' und c'—(a)f (vgl. „Volksbrauch im Lied" Voggenreiter-Verlag). Die älteste wirkliche Weise ist oberdeutsch. Zwei Fassungen stelle ich übereinander. Die obere bewegt sich, erst fallend, dann steigend, nur im Tonraum f'—c'. Aus ihr (Strampedemi S. 8) wurde einer unserer ältesten geistlichen Osterrufe (s. u. Seite 59). Die untere prägt eine wirkliche Doppelzeile im f-Typus (f'—a: c'—f); der Schlußruf teilt sich in eine fallende und eine steigende Form.



Heut ist ein freudenreicher Tag . . .



An einer versteckten Stelle (Anm. 174) bringt Stumpfl Quellen herbei, die den Streit Sommer-Winter als Rest eines brauchtümlichen Frühlingskampfspiels erkennen lassen. Aus diesem könnten auch die Neidhartspiele erwachsen sein; denn im ältesten Spiel von Neidhart und dem Veilchen ruft einer von der geschlagenen Partei aus:



Ver=sluo=chet sî der su=mer, den der Nît=hart



er=ste sant! Nu müez wir lî=den kum=mer. Daz



der vî=ol sî geschant! nu müg wir ni=mer springen!

Die Weise setze ich dazu; es ist keine andere als die des „Veyhel" von Neidhart: ein Großzeilenpaar (d—a, a; d—a, a—d) und Schlußzeile (a—d). Damit erhärtet die Weise, was nach dem Wortgut nur als Vermutung ausgesprochen werden konnte.

Daran reiht sich die Unzahl der Kinderreime und -lieder zum Winteraustreiben und Sommergewinn (Böhme, Kinderlied Nr. 1605ff), darunter das merkwürdige „Hermen, sla dermen, sla pipen, sla trummen", das doch wohl mythischen Sinn hat. Von den übrigen haben die Heischelieder am „Sommertag" wohl das ehrwürdigste Alter und den ältesten Weisenkern zu dem Spruch: „Trariro, der Sommer der ist do!" (f̄ a c̄' / b ā a g g f̄). Daß das „Ansingen" und „Heischen" auf alte Feier-Bräuche zurückgeht, hat Stumpfl überzeugend nachgewiesen.

Im Jahreslauf schließt sich unmittelbar daran die Feier des ersten Mai, des ersten Grünens in Wald und Feld. Umgänge der Kinder mit Maibäumchen sind der letzte Rest alter Flurbegehungen. Deutlich ist die kultische Wurzel noch dort, wo ein

festlich geschmücktes Mädchen, die Maibraut oder das Mairöslein, in feierlichem Zug herumgeführt wird. Es ist die Mutter Erde selbst, die da verehrt, für die Opfergaben erbeten werden.

Die urtümlichste Weise ist uns im niederländischen Lied von der „Pfingstblume" erhalten (van Duyse Nr. 373): ein Zweizeiler von der Gestalt d—a : a—d.



Hier komt on=ze— vie=re Pinksterblom, en zij

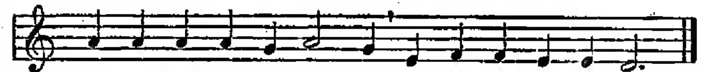


komt het lan=ge jaar niet we=der=om.

In Lothringen hörten wir die entsprechende Weise eines solchen Liedes, das hier auf die „Mutter Gottes" umgedeutet ist. Aber die Einzelheiten des Brauchs verraten die vorchristliche Wurzel: Die höchst einfache Melodie im d-Typus („Verkl. Weisen" 335) besteht hier aus zwei Zeilen, einer, die die Quint umsingt, und einer Fallzeile zum Grundton.



Gott grüß euch alle Leute und die darinnen sind . . .



Im Elsaß wird das „Maireesele" gefeiert durch ein Lied mit dem Kehrreim „So fahre wir vo Meie in die Rose". Eine bei Forster (II 1540) überlieferte Weise hat den gleichen Kehrreim, ja sie zeigt sogar in der Anordnung

Text — Kehrreim — Text — doppelter Kehrreim

eine alte Form getanzter Lieder, die ich als Doppelrufform bezeichne (s. u. S. 55).

(!)

Gut He = ni = chen up dem Schei=ter = weg saß –

Fahr in den Mai = en, fahr in den Maien!

bis daß es schier er = fro = ren was – So fah = ren

wir aus dem Mai = en, aus dem Maien in Ro=sen!

Die Kehrreimzeilen sind Angelpunkte der Tonalität, hier a und d. Merkwürdig genug langt die erste Anzeile über das d—a hinaus nach h, die zweite Anzeile scheint sich zu dem terzverwandten f (als c'—f) zu senken, bleibt aber in g hängen. Ob die Weise schon zersungen ist oder für die mehrstimmige Bearbeitung geändert wurde, läßt sich nicht mehr entscheiden. — Indessen erhärtet ein altertümliches Heischelied zu Pfingsten, das erst im 19. Jahrhundert am Niederrhein aufgezeichnet wurde, den ursprünglichen Stand der Weise und gibt dazu einen andern alten Kehrreimtext:

All=hie auf die = ser Keh = re – fein Ro=sen=blü=me=lein –

da woh = nen fei = ne Her = ren – fein Ro = sen =

blü = me = lein; ei du wack = res Mäg = de = lein!

Hier ist die erste Anzeile gleich auf das a gerichtet (a—c), mit pentatonisch anmutendem Abfall nach g; die zweite Anzeile fällt wirklich nach f. Der d=Typus ist hier ganz klar. Im f=Typus lautet die gleiche Form so wie in jenem Kirmesgesang, der vielfach überliefert ist:

So tre = ten wir her = fü = re – Aus den Re = ben

wächst der Wein! vor die = ser Bau=ers=tü = re – Aus den Re=

ben wächst der Wein; steh auf du wackres Mägde=lein!

Dabei schließen sich erste und zweite Textzeile melodisch zusammen, desgleichen der schließende Doppel=Kehrreim; die erste Kehrreimzeile wird in c' g in der Schwebe gehalten.

Was wir an diesen Weisen über Form und Melodiegestalt erkannten, sei durch zwei weitere ergänzt. Zum Maientanz in Ruhla gehört ein Reigen, der sich im Kehrreim „Tanz Mädchen tanz, d' Schuhe sein noch ganz" bis in die Gegenwart erhalten hat. Er durchmißt in der Gestalt des f=Typus, den

Raum von der Oberquint bis zum Grundton. Ein anderer Maireigen, der im Volksbrauch des deutschen Ostens so gut wie am Niederrhein und in Holland (van Duyse Nr. 384) überliefert ist, beginnt so: Daer ging een Patertje (Mönchlein) langs de Kant — hei't was in de Mei! Die Weise, die sich dann zur Doppelrufform erweitert und mit pantomimischer Darstellung verbunden ist, durchmißt den Raum vom Grundton bis zur Unterquart. Ich nenne die eine (a) Oberform, die andere (b) Unterform.



a) Tanz Mädchen tanz . . .



b) Daer ging een Patertje . . .

Damit sei's genug der Beispiele, die noch um ein Vielfaches vermehrt werden könnten. Wir begannen mit einem Lied im d-Typus, das nur auf a und d gestellt war; wir schließen mit dem Hinweis auf einen Maireigen, der nur die Folge a—g—f : f—e—d aussingt (Im Maien, im Maien die Vögelein singen). Wohlbekannte Weisen, wie diese letzte, eröffnen in solchem Zusammenhang erst ihren rechten Sinn und ihre Abkunft.

Das Fest der Sommersonnenwende wurde durch das Abbrennen großer Feuer und durch Tanz gefeiert. Auch hier haben die Ansingelieder der Kinder (Wortgut und Weisen bei Böhme, Kinderlied, Nr. 1650ff.) ältestes Brauchtum bewahrt. Aber ob sie nun Holz sammeln zum heiligen Feuer

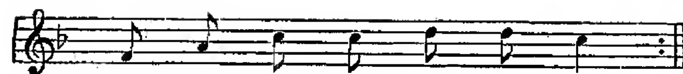
(„Da kommen wir gegangen mit Spießen und mit Stangen") oder Küchlein oder Eier — die Weisen sind alle vom gleichen Typus im Tonraum f—c'—f, mit schließenden Rufzeilen oder gar mit 2 Kehrreimzeilen:

Heint haben wir Gehannesnacht — Grün ist die Linde —
So heischen wir die ganze Nacht — Jungfrisch und das Gesinde —

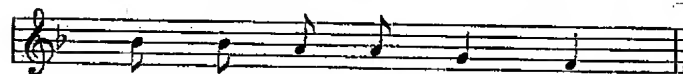
Dies ist ein Brunneneierlied; denn zu Johanni werden die Brunnen gereinigt. Das gemeinsame Verzehren der Gaben war als Brunnenweihfest noch bis ins 19. Jahrhundert in Frankfurt-Sachsenhausen im Brauch.

Der zweite Brauch, der sich mit dem Sommersonnwendfest verbindet, ist der des Kranztanzes oder Rosentanzes. Am reichsten hat er sich mit Wort- und Weisengut in Flandern erhalten. Dort hängen Burschen und Mädchen am Sommerabend eine Krone von Rosen über den Weg. Unter derselben wird gegen Sonnenuntergang gereigt und gesungen. — Das ist gewiß ein fröhlicher Anlaß — und doch stehen die meisten dieser Lieder im d-Typus, den man fälschlich als Moll bezeichnet. Gerade hier wird es klar, wie begrenzt der Ausdrucksgehalt des neueren Moll ist und wie unrecht man tut, diesen Stempel den alten Weisen aufzudrücken.

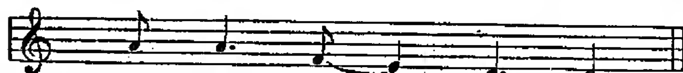
Die Lieder, die van Duyse in „Het oude nederlandsche lied" (II) in vielen Varianten abdruckt, geben wir hier nicht ganz, sondern nur in charakteristischen Zügen, meist durch den Kehrreim. Das einfachste ist die „leirige" Kinderliedzeile auf c' d'c' a und zu den Worten: „Roozebloemen op mynen Hoed! Hadden we geld en hadden we goed, Roozen op myn hoedeke!" Das führt, im Quintraum ausgesungen, zur wohlbekannten deutschen Form (a):



a) Blau, blau Blumen auf mei-nem Hut;
Hätt ich Geld und das wär gut –



Blumen auf mei-nem Hüt-chen

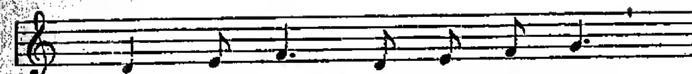


b) Danst, Ro-sa — zoet —!

der auch einige niederländische entsprechen. Daneben steht (als b) die Gestalt der Kehrreimweise im d-Typus, in ihrer ersten Zeile in die Unterquart heruntergesetzt (Erk-Böhme Nr. 976b). Noch ehrwürdiger und älter aber ist die Weise zu dem Johannistanzlied „Nach England fahren" (Text: Böhme, Tanz Nr. 331, Weise: van Duyse, Nr. 382). Von einem mythischen Wagen ist die Rede, und auch England ist das Engelland oder Hollerland unseres Kinderliedes. Ein Spiel nach Art unseres Plumpsackspieles verbindet sich damit. Wie das Wortgut so die Weise. Sie bewegt sich im Tonraum f (d) c d mit Zwischentönen, die Schlußzeile erst durchmißt die Quint.



Komt hier, myn pro-per maeg-det-je, komt danst met my
Ye zal myn eer-ste wieltje van mynem wa-gen zyn.



Ik wil h'en, 'kwil ee-nen man,



ik wil h'en ee-nen wa-gen-man!

Den gleichen Tonraum, nur noch klarer ausgeprägt, zeigt ein anderes niederländisches Tanzlied, dessen Anfangszeilen so lauten:

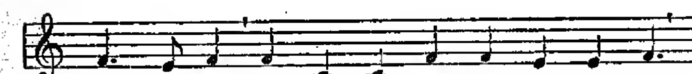
„Den lancxten dach van desen jaer, die brengt ons vruechden cleyne." Kein Zweifel, daß es ein Tanz zur Sommersonnwende war. Indessen sind nur diese zwei Zeilen überliefert, die Weise selbst (von Duyse, Nr. 362) führt andern Text:



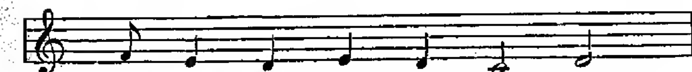
Sul-len wy al-dus stil-le staen? dat can geen vreucht



voort-brin-gen; hey, laet ons al-tijdt



om-me gaen, al salt niet constich zijn ghe-daen,



noch-tans sal ick voor-sing-hen.

Das Wortgut dieser ersten Strophe, dem nun ohne inneren Zusammenhang ein beliebiges Erzähllied folgt, enthält zwei Zeilen, die auf älteste Überlieferung verweisen:

Sullen wy aldus stille staen? . . .
hey, laet ons altijdt omme gaen . . .

Das ist der gleiche Aufruf, den jener Kehrreim der „Tänzer von Kölbigk“ (s. u. S. 37) in die Frage kleidet:

Quid stamus? cur non imus?

Aber dieser Tanz führt uns bereits weiter zu den Christnachtgebräuchen, denen wir uns in einem späteren Abschnitt zuwenden.

Denn der Jahreslauf führt nun erst zur Herbst-Tag- und Nachtgleiche, zum Erntefest und allen jenen Festen, die diesen Wendepunkt des Jahres feiern. Hier ist die Überlieferung von Wortgut und Weisen geringer. Zum Kinderlied und Zauberlied zurück weist jener Spruch, mit dem mecklenburgische Bauern dem Wodan die letzte Erntegabe weihen:

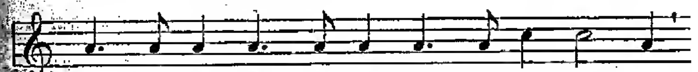
Wode, Wode hal dinem rosse nu voder . . .

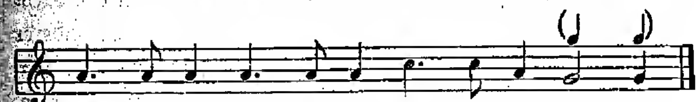
Ein anderes altes, eigentlich plattdeutsches Erntelied, das heute ausgestorben ist, lautet wohl zu ähnlicher Weise:

Wold, Wold, Wold (Wodan)
Himmelsriese weiß was geschieht
Immer er herab vom Himmel sieht.
Volle Krüge und Ähren hat er (hät hei)
Auf dem Holz wächst mancherlei —
Er ist gebor'n und wird nicht alt (old)
Wold, Wold, Wold!

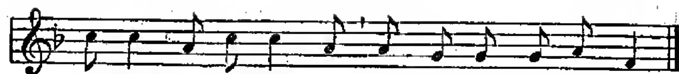
In einem schwäbischen Dorf sang der Nachtwächter in der Nacht vor Erntebeginn folgenden Spruch, dessen vorletzte

Großzeile mit der eigentümlich „geleierten“ Pentatonik (c' a g) wir hier wiedergeben:





Ein solcher Fund, den W. Hensel im 10. Jahrgang der Finkensteiner Blätter (S. 56) mitteilt, zeigt, wieviel altes Brauchtum dieser Art in Wort und Weise verloren ging. Nur in der Kinderwelt hat es sich erhalten. Hierher gehören (Böhme, Kinderlied 1659 ff.) all die Laternenlieder, die Lambertuslieder (Münster i. W.) und die Michaelslieder im September. Sie wurden abgelöst von den Kirmes- und Kirchweihliedern. Wie der „Kirmesbauer“ bald in Ober- bald in Unterform gesungen wird, zeigen die Beispiele in Erk-Böhmes Liederhort (Nr. 986 und 87). Das Spiel zum Tanz ist bereits „Gesellschaftsspiel“ geworden. — Auch der Tanz, den wir oben als Beispiel einer Doppelrufform mitteilten, ist als Kirmes-Gesang bezeichnet. Im Ganzen scheinen Tanzlieder und Bräuche des Sommers noch bis in diese Jahreszeit fortzudauern. — Kirmesende ist ja auch Sommerende. Das ist die jahreszeitliche Bedeutung des „Kehraus“, den man im Mittelalter sang, der im 16. Jahrhundert in den Tabulaturbüchern aufgezeichnet ist, und den wir heute noch im Elsaß und in Lothringen (vgl. Das elsäss. Vl., in Archiv f. dt. Landes- und Volksforschung, Jg. 1, Heft 2) hören können:


D'r Keh-rüs, d'r Keh-rüs, die Maide ghe-re heim...

Mittwinterzeit ist die vierte große Festzeit des Jahres. Nicht nur die heiligen „Zwölften" rechnen dazu; sondern die Monate Dezember und Januar sind „Julzeit". Von besonderer Bedeutung freilich ist die Zeit von der Sonnenwende bis zum sichtbar werdenden Steigen der Sonne. Ein Sonnenfest also, denn die Sonne wendet sich aus dem fernsten Stande wieder der Erde zu. In der Erde aber walten die Kräfte der Fruchtbarkeit: also ein Fest der Frau dazu! Nun finden wir die alte Sitte verständlich, die noch im 12. Jahrhundert aus Belgien und vom Niederrhein berichtet wird. Ein Schiff auf Rädern wird durchs Land gefahren, mit Gesang und Tanz allenthalben empfangen. Die Frauen tanzen die Nächte durch den Reigen ums Schiff herum. Hier ist altgermanischer Kultbrauch noch bewahrt; die Weisen freilich sind verloren. Die Überlieferung aber dauert verblaßt bis in unsere Karnevalsumzüge, vielleicht gar bis in das Wort (carrus navalis?) fort.

Tänze kultischen Ursprungs waren es auch, an denen das Volk für die heiligen Zeiten und die heiligen Orte zäh fest hielt, selbst als es längst das Christentum angenommen. Die Kirche hat diese Bräuche (vgl. die vielen Belege für die Verbote bei Stumpfl) aufs schärfste bekämpft und konnte sie dennoch nicht ausrotten. Ja durch die Verbote bekräftigt sie nur deren Dasein, für das wir andere Quellen meist nicht haben. Anderer Fälle (z. B. der Echternacher Springprozession) wo die Kirche solche Bräuche aufnahm und duldete, werden wir später gedenken. Wo aber dem altgermanischen Tanz diese

Einverschmelzung verwehrt blieb, brach er sich wohl auch in furchtbaren Volkskrankheiten Bahn.

Eine besonders geschickte Art der Unterdrückung ist die Erfindung von Verwünschungsgeschichten, die frevelnde Tänzer getroffen habe. Solcher Art ist die Geschichte von den Tänzern zu Kölbigk (1020), die in lateinischen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts berichtet wird (vgl. J. Meier SchwAVk 33, R. Stumpfl S. 170 ff. und DVldr Nr. 39). Am Julabend tanzen Burschen und Mädchen während des Gottesdienstes auf dem Kirchhof. Zum Tanze wird selbst Ava, die Tochter des Priesters, durch Wibekin und Merswind aus der Kirche gelockt. Bovo ordnet den Reigen, Gerlef führt ihn an und beginnt das Lied, das lateinisch so wiedergegeben wird:

Equitabat Bovo per silvam frondosam,
Ducebat sibi Merswinden formosam.
Quid stamus? Cur non imus?

E. Schröder hat versucht, dies ins Niederdeutsche zurückzuübertragen. Mit einer kleinen, sehr einleuchtenden Besserung John Meiers heißt nun die Strophe:

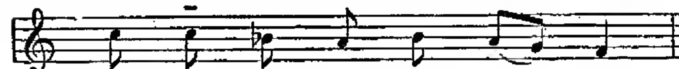
Red imo Bovo thuru wald gronen,
Furi imo he forde Meriswith thie sconen.
Wat stad wi? wi ne gad wi?

Der Bau dieser Strophe entspricht nach Heusler (Deutsche Vorgeschichte) nordischen Balladenstrophen und findet sich auf deutschem Gebiet seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in weltlicher Frühlyrik. Auch für England bezeugt der bereits genannte Giraldus Cambrensis noch im 12. Jahrhundert volkstümliche Tanzlieder mit Kehrreim.

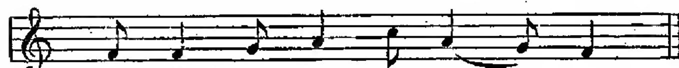
Uns geht weiterhin nur die Weise an. Wie mag sie beschaffen gewesen sein? War sie ähnlich den färischen Liedern und gehörte sie dem d-Typus an? Das würde jenem niederländischen Tanz (s. o. Seite 32) entsprechen. Aber vielleicht ist das bereits zu ausgeformt und der Hinweis Stumpfls auf den Eingang des Merseburger Zauberspruchs und des altdeutschen Segens (mit den Versen: Wes, man, gêstû, zu neridestû?) entscheidender. Denn in der Art der Zauberlieder würde die Stegreifweise so lauten (a):



a) Red i = mo Bo = vo thu = ru wald gro = nen
Furi imo he for = de Meriswith thie sco = nen



Wat stad wi? wi ne gad wi?

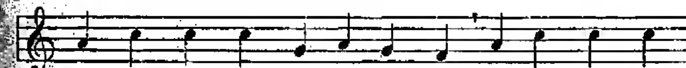


b) Wat stad wi? wi ne gad___ wi?

Wird aber diese einfache Formel zu Quintfällen erweitert, so ergibt sich etwa die Weise des Neujahrsliedchens, das wir gleich mitteilen. Wird der Kehrreim schlußkräftiger als ganzer Bogen (f—c'—f) gebildet, so entsteht unvermerkt die Weise, die wir auf Seite 11 zu „Aucassin und Nicolette" beibrachten (b). Die Weisenentwicklung scheint den Weg, den Stumpfl von der „rituellen Dichtung" der Germanen hin zur Ballade vorsichtig skizziert, zu bestätigen.

Schier unübersehbar sind die Ansinge- und Heischelieder der Kinder zur Mittwinterzeit. Aber selbst im Wortgut ist die

alte Überlieferung noch bewahrt. Die seidene Schnur, die ums Haus geht, das Anwünschen des goldenen Tischs, „auf allen vier Ecken gebratene Fisch", weist in die Vorzeit zurück. Die ureinfache Stegreif-Gestalt eines solchen Ansingeliedes hat W. Hensel in F. B. 10_{18} mitgeteilt; wir setzen sie aus dem Dreierrhythmus in ebene Viertel um.



Ich wünsch dem Herrn an ecket'n Tisch, auf je = dem Eck



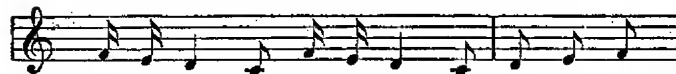
an brod' na Fisch. Das wünsch ich ihm zum neu = en Jahr.

Was mir gerade in Ostpreußen auffiel, war dies, daß die drei Singer, die da mit Stern und mit Brummtopf kamen, beileibe nicht wie drei Könige gekleidet waren, sondern altehrwürdige Kultkleider (lange weiße Gewänder und Spitzhüte) trugen. Schon bei den Heischumzügen, die von den Männer- und Burschenbünden schließlich zu den Kindern herabsanken, könnte heidnisch-kultische Grundlage kaum bezweifelt werden. Aber selbst für das Sternsingen wird man nun Stumpfl Recht geben müssen, der auf viele Quellenbelege verweisend vorchristlich-heidnische Wurzel annimmt. Ist der Stern, der sich dort dreht, nicht ebenso wie die Scheibe oder das Rad, das da im Volksbrauch brennend vom Berg herabgerollt wird, ein Zeichen der Sonne, die sich nun wieder zum neuen Jahreslauf in Bewegung setzt?

Nun mustern wir die weiteren Weisen. Das altniederländische Rommelpott-(Brummtopf-)Lied, das den „Godsdeel"

heischt, stammt nach der Weisengestalt aus urheimischer Überlieferung.



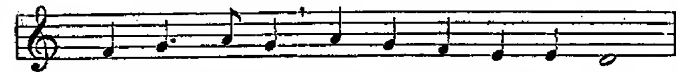




Das Legorenlied aus der Schweiz, ein Lied maskierter Knaben zur Weihnachts- und Neujahrszeit hat ähnliche, etwas erweiterte Gestalt. Der Text ist christlich gewendet (vgl. Erk-Böhme 1183 und F. Bl. 6_{29}).

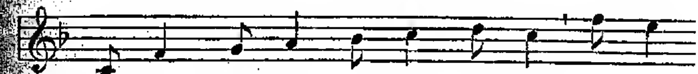






Der Stern wurde dazu gedreht und Gaben gesammelt. Dann begann der verkleidete „Legor" Possen zu machen!

Aus dem Schatz der übrigen (deutschen) Ansinge- und Sterndreherlieder stellen wir eins im einfachsten f-Typus dagegen. Das ostpreußische „Wir treten herein ohn' allen Spott" hat einen im f-Typus musterhaft gebildeten Vierzeiler (vgl. mein Buch „Zur Erforschung des ostpreußischen Volksliedes" S. 28, Beisp. 13).







Ein anderes ostpreußisches Lied der Tannenjungen (Böhme, Kinderlied 1722) oder Laubjungen (E.-B. 1182), hat die typische Unterform (c'—g, a h c') zu dem Text: Wir kommen hereingetreten — Loop an de Linge — etc. Die Weise ist schließlich zum bunten und lustigen Fastnachtstanz (Bügeltanz) geworden. So gehen gerade die Bräuche dieser Zeiten ineinander über.

Robert Stumpfl hat im Anschluß daran Fastnachtsspiele und -bräuche als Teile und Reste germanischer Kultbräuche nachzuweisen unternommen. Welche bedeutsame Rolle solche Bräuche im religiösen, sozialen und politischen Leben der Germanen spielten, hat Otto Höfler in seinen Untersuchungen über „Kultische Geheimbünde der Germanen" (1. Bd. 1934) ausführlich dargestellt. An einem Punkt nur vermag einst-

weilen hier die Weisenforschung einzusetzen, beim Schwerttanz. Die umfassende Darstellung R. Wolframs („Schwerttanz und Männerbund") erspart uns die genaue Beschreibung. Wir können ihm nur beipflichten, wenn er den Schwerttanz, bei dem sich körperliche Gewandtheit und Zucht mit der Darstellung eines an die Ornamente der Wikingerzeit gemahnenden Linienspiels paart, die bedeutsamste der alten Tanzformen nennt. Auf seine Masken und seine mimisch-dramatische Bedeutung (etwa beim Halleiner Schwerttanz) hat Stumpfl besonders hingewiesen; daß er in früherer Zeit auf Kirchhöfen getanzt wurde, erweist ihn als Veranstaltung kultischer Männerbünde.

Eine wortlose Weise muß es sein; denn zum Schwerttanz kann nicht gesungen werden. Aber erst als der Schwerttanz am Ende des Mittelalters geselliges Vergnügen wurde, erscheint die Weise aufgezeichnet, in Th. Arbeaus Orchésographie (1588) zur „Danse des Bouffons" (auch Mattachins genannt). Daß es eine alte Weise ist, zeigt der Gang, der erst in offener und geschlossener Form die Quarte durchmißt, die zweite Großzeile aber dann deutlich als Quintfallzeile prägt. Daß es wirklich eine brauchtümliche Weise ist, zeigt der Vergleich mit der Melodie des Schwerttanzes aus Unterwössen im Chiemgau. R. Wolfram hat sie veröffentlicht und auch den Tanz ausführlich beschrieben, der dort nur einen Teil des alle 10 Jahre im Fasching aufgeführten Seeräuberspiels bildet. Die Weise ist hier unter dinarischem Einfluß durch die Dreiklangsbezüge der Tonika und Dominant stark durchsetzt, der Mittelteil zu dreimaliger eintöniger Wiederholung eingeebnet. Die Urverwandtschaft ist dennoch klar.



Ein Letztes kommt überraschend hinzu. In der geselligen Tanzmusik aus Nörmigers Tabulaturbuch (Merian: Der Tanz in den dt. Tabulaturbüchern, S. 220ff.) finden wir den Grundstoff unseres Tanzes als „Marschkarj Tantz" mit Abtanz im Dreitakt. Unmittelbar davor aber ist ein Tanz ähnlicher Melodiegestalt, der, wie jener Abtanz im Dreiertakt steht, als „Mattasin oder Toden Tantz" bezeichnet.



Schwerttanz — Maskentanz — Totentanz: in diesen Stichworten liegt eine Entwicklung beschlossen, die R. Stumpfl (und O. Höfler) erstmals sahen und die für die Erkenntnis germanischen Brauchtums neue Blickpunkte eröffnet.

Bleiben jene Tänze und Tanzweisen, deren Beziehungen zu Jahresfesten sich verdunkelt haben. Oben beim Johannistanz (Seite 32) war die einfachste Form des Tanzliedes im f-Typus schon genannt (f c' d' c' | b a g f). Nun gilt es, auch die verdoppelte einzubeziehen. Wieder ist's das Kinderlied, das sie uns im Zusammenhang mit Tanz und Spiel am reinsten bewahrt hat: im Reigen vom Gänsedieb. Da ist der Anvers zur Doppelzeile geworden: f a c' c' | d' d' c'; und der Abvers b b a a | g g f nicht minder, doch so, daß oft schon dessen erster Teil ins f fällt. Letztere Gestalt zeigt die (wortlose) „Jubelmelodie" zur Echternacher Springprozession, fraglos eine alte brauchtümliche Weise.

Aber der Typus ist durchaus schon im Mittelalter bezeugt. Das Kranzlied des Locheimer Liederbuches „Ich spring an diesem Ringe" führt ihn am deutlichsten. Zugleich erweist es, daß die alte Tanzweise eine doppelte Bewegungsform hat:

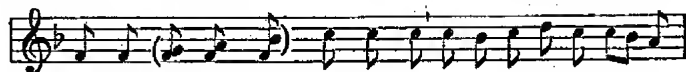
♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ und ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩ (vgl. die beiden folgenden Beispiele). Es ist der Gegensatz des Schreitens und Springens, des Reigens und des Hupfauf, der sich hier zeigt und für alle weiteren Weisen vorauszusetzen ist. Denn jede Weise kann je nach ihrer Lebensverbundenheit geschritten oder gehüpft werden.

Wie in diesen Tanzliedern die alte Überlieferung bewahrt wurde, hat am schönsten Joh. Adolf Köster, genannt Neocorus, in seiner „Chronik des Landes Dithmarschen" (um

1590; hrsg. von F. C. Dahlmann, Kiel 1827) beschrieben. Der Chronist stellt fest: „Up dat de Gesenge edder Geschichte deste ehr gelehret und beter beholden worden und lenger im Gebruke bleven, hebben se de alle fast den Dentzen bequemet". Ein merkwürdiges Wort, das zu erhärten scheint, daß die alten Erzähllieder nur im Kreis und Gemeinschaftserlebnis der Tanzenden noch lebendig waren. Ganz klar sagt unser Gewährsmann weiter, daß „kurz vor der jüngsten Fehde 1559" der Paartanz eingeführt worden sei, der „vormahls ganz unbewußt gewesen, alhs van frembden Orden ingeföhret". Für den alten Tanz aber sei es verwunderlich, daß sie nach Erfordernis von Wort und Weise des Gesanges, und auch der Saitenspiele, darauf sie auch ihre besondere Tänze haben, den Tritt zu halten und den Fuß zu setzen wissen, und mit allen Gebärden im Gleichgewicht halten können, daß vielen fremden Nationen solches nicht allein löblich zuzusehen, sondern nachzumachen unmöglich.

Und nun beschreibt er den Langen Tanz, „darin se alle mit einander so dantzen willen, nha der Rege anwaten". Es ist die alte Lange Reihe, die hier getanzt und vom Vortänzer angeführt wird. Bis zu 200 Personen kann er so „an der Reihe führen und regieren". Zwei Arten dieses Tanzes gibt es: den geschrittenen Tanz oder „Vortrab" (Neocorus nennt ihn zuerst „Trymmeken-Dantz, so mitt Treden und Handgeberen sonderlich uthgerichtet wert") und den gehüpften Tanz oder „Sprung" (er „geith fast in Sprungen und Hüppende"). Die erste Art ist freilich bei vielen nicht mehr im Gebrauch. Auf die zweite Art sind die allermeisten dithmarsischen Lieder und Gesänge.

Neocorus nennt neben dem Vortänzer noch einen besonderen Vorsänger. Der singt immer einen Vers und der ganze Haufe wiederholt ihn. Wir werden nach der Überlieferung der nordischen Erzähllieder auch noch die andere Art anzunehmen haben, daß alle den Kehrreim singen, der Vorsänger aber (der meist auch Vortänzer ist) den fortschreitenden Text. — In Dithmarschen wird zum Tanz das „Lied von eiteln unmöglichen Dingen“ gesungen: „Jk weet mi eine schone maget“. Rhau, der uns so viel altes Gut bewahrt hat, überliefert in seinen „Bicinien“ die Weise.

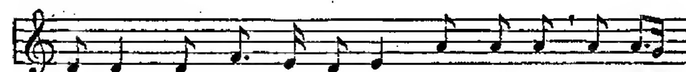


Ich weiß ein fein brauns Mägdelein . . .

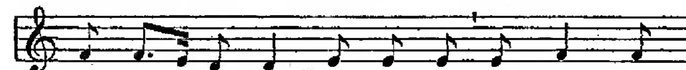


(gekürzt)

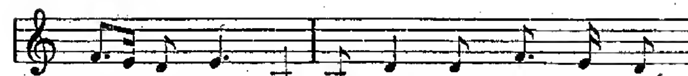
Das ist der f-Typus des Tanzliedes in „gedoppelter“ Form, wie wir sie eben besprachen. Das andere heitere Reigenlied der Dithmarsen, aus mittelalterlicher Überlieferung als „Lügenlied“ bekannt, ist bisher kaum beachtet worden. Und doch gibt es zu seiner fünfzeiligen Strophe eine elsässische Weise im d-Typus, die unsern Grundstoff (vgl. schließende Großzeile) treulich bewahrt.



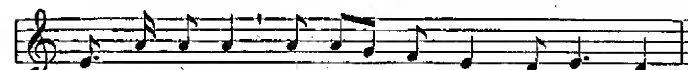
Jck will juw sin-gen, ick will nicht le-gen: ick sach



dre bra-den Hö-ner fle-gen, se flogen gar



sehr und schnel-le; de Bük-ke hadden se na dem



Hem-mel gekehrt, den Rüg-gen na der Hel-le.

Zum geschrittenen Tanz der Dithmarschen wird ein altes Sagenlied gesungen:

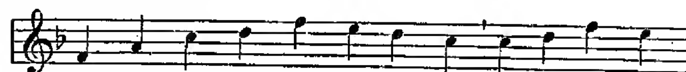
Her Hinrich und sine bröder alle dre — vull grone —
Se buweden ein schepken for se — umb de adelige rosenblume —

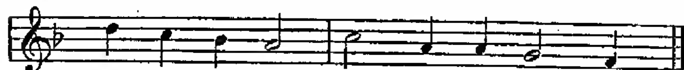
Wenn auch die Weise nicht erhalten ist, so ist doch diese Form des Kehrreimliedes alt und wohlbekannt. Einer Textzeile folgt jeweils eine Kehrreimzeile. Oft wird sogar die letzte Kehrreimzeile verdoppelt, sodaß die oben genannte Doppelrufform entsteht. Auch in unserm Lied ist es mehr als wahrscheinlich, daß als dritte schließende Kehrreimzeile „gar hübsch und schone“ gesungen worden ist. Eine noch einfachere Form zeigt ein anderes dithmarsisches Tanzlied (aus Peter Mohr „Zur Verfassung Dithmarschens“):

Dar steit ein Lindbom in jenem Dal
is bawen breit und nedden schmal.
— van Gold dre Rosen —

Auf zwei Textzeilen folgt eine Kehrreimzeile. — Das Wortgut ist erst aus dem 17. Jahrhundert überliefert. Aber die Weise ist dennoch mittelalterlich; Heinrich Laufenberg hat sie geistlich gewendet mit dem Kehrreim „Gang Jesu nach“

(c' a g f). Zu unserm Text mag sie etwas vereinfacht etwa so gelautet haben:





Der Schatz unseres deutschen Volksliedes kennt jedoch auch die vierzeilige Form. Die Ballade vom „Nachtjäger" fiel Herder ob ihrer „Sprünge und Würfe" auf. Er ist der erste, der das Wortgut abdruckt; die Weise aber fand Dr. L. Pinck noch in der Gegenwart in Lothringen lebendig und nahm sie in seine „Verklingenden Weisen" (2_{86}) auf. Ureinfach ist die Form. Die Kehrreimzeilen sind Fallzeilen, die zweite auf c'—f, die erste in die Unterquart (Oberquint) versetzt auf g—c. Die Anzeilen sind nicht so alt, in ihnen meldet sich bereits die Funktionsbeziehung Tonika-Dominant. Älter und einfacher ist die Gestalt jenes geistlich gewendeten Ringeltanzes, der 1550 mit dem Kehrreim „So stampen wir die Hirse" überliefert wird (Böhme, Tanz Nr. 19). Da ist die erste Anzeile in f—c' und ebenso die erste Kehrreimzeile. Die schließende Zeile ist, wie zu erwarten c'—f, die vorangehende Terzzeile dazu ein unvollkommenes Anheben c'—a. — Aber war damit nicht auch ein Anhaltspunkt gegeben, wie die Weise des „Her Hinrich und sine bröder" gebaut gewesen sein mochte?

In diesem Augenblick wurde dem Freiburger Volksliedarchiv von dem Schriftwart der Mai-Gesellschaft in Brüggen-Erft (Rheinland) ein Lied zugesandt, das bei den Zusammenkünften

der Jugend am Maibaum noch jetzt immer gesungen wird. John Meier berichtet darüber im 5. Jg. des Jb. f. Volksliedforschung und bringt dort für den Kehrreim noch eine norwegische Entsprechung bei. Im Anschluß daran äußerte ich mich zur Weise. Da hat zunächst einmal die schließende Kehrreimzeile den alten Tonfall c'—f, die erste freilich ist dafür zusammengeschrumpft auf eine echoartige Kurzzeile. Aber auch die zweite Anzeile hat alte Gestalt, von der die in Tonika und Dominant gemischte Fassung der nun folgenden Kehrreimzeile seltsam absticht. So merkwürdig ist Altes und Neues hier gemischt. — Die Lothringer Überlieferung bewahrte uns sogar eine solche Reigenform im d-Typus (Verkl. Weisen, 2_{185}); in Lothringen werden diese Lieder heute noch im Kreise geschritten (vgl. dazu m. Abhandlung: Das deutsche Volkslied in Lothringen. Archiv f. dt. Landes- und Volksforschung, Jg. 2, 1938, Heft 1).

Mit Absicht ist so weit ausgeholt worden, um zu zeigen, wie groß und umfassend Stärke und Dauer der Überlieferung ist. Nun wieder zurück zu den Abendtänzen des Mittelalters. Weder das Brauchtum noch das Weisengut ist völlig erforscht, manch wertvolle Bestätigung von dort noch zu erwarten. Zwei Beispiele dafür mögen abschließen.

In einer Basler Handschrift des späten Mittelalters steht die Weise eines Tanzreigens und der Anfang des Wortgutes „Dort hoch auf einem Berge". Auf diesen Ton hat Thomas Blaurer 1540 ein politisches Lied gesungen, ein Wechselgespräch zwischen der Stadt Zürich und dem lieben Gott. Anfangs- und Schlußstrophe haben Reigencharakter bewahrt, es ist sogar die Anweisung beigegeben, wie der Kranztanz auszuführen sei. Durch das politische Gespräch schimmert der alte

Spielcharakter noch durch. Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir nach Weise und Resten des Wortgutes ein altes Frühlingsstreitspiel vor uns haben (Altd. Ldbch. Nr. 300).

Jener Abendtanz sei endlich noch genannt, der als der bekannteste mit geistlichem und weltlichem Text am Ende des Mittelalters aufsteigt. Der Weise unterlegte Luther sein Lied „Vom Himmel kam der Engel Schar" (Moser, Ein feste Burg, Nr .15). Der *Oberform* der Melodie im Tonraum f—c' hat er dann in seinem „Kinderlied auf Weihnachten" mit rechtem Gefühl für die Urtümlichkeit der Weisengestalten die *Unterform* gegenübergestellt (f'—c'—f'), die dann freilich im Schlußfall die ganze Oktav durchmißt. Deutlich tritt in der alten Weise noch die ursprüngliche Selbständigkeit der Zeilen zutage. Sind nicht die beiden ersten gleichmäßig Fallzeilen c'—f, nur daß die erste durch das Offenhalten auf der Terz a dann zur Anzeile wird? Die Schlußzeile gibt stets den klarsten Quintfall; ihr ist auch eine ganz klare, in zwei Kurzzeilen untergeteilte Anzeile vorausgeschickt. Dieser Unterteilung werden wir im geistlichen Lied (vgl. Nun bitten wir den heiligen Geist) noch begegnen.

Das alte Wortgut des Abendtanzes lautet:

a) Mit Lust tritt ich an diesen Tanz;
ich hoff mir werd ein schöner Kranz
von einem schön Jungfräuelein,
Darum will ich ihr eigen sein.

b) Ich komm aus fremden Landen her
und bring euch viel der neuen Mär,
der neuen Mär bring ich so viel,
mehr dann ich euch hier sagen will.

Ein Rätsellied ist das zweite, zum Streitsingen um den Kranz. Aber auch dieser Rätselstreit hat, wie wir aus der Überlieferung wissen und Stumpfl an einem bisher unbeachteten Brauch im Umkreis der Oberuferer Weihnachtsspiele noch besonders zeigt (S. 365), seine altehrwürdige Bedeutung.

Eine nah verwandte Tanzweise kennen wir nur noch geistlich. „Kommt her, ihr lieben Schwesterlein, an diesen Abendtanz" wurde zu „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" (Moser, E. f. B., Nr. 16). Es liegt im Bereich der Möglichkeit, daß das letzte der überlieferten dithmarsischen Lieder zum „langen Tanz" auf diese brauchtümliche Melodie geht. Denn der Text lautet:

Ock Mömcken min, dat deith mi de Noth
dat deith mi de Noth;
kann ick thom Avendtdantze nicht
so moth ik sterven doett.

Die alte Weise hat nochmals den Typus in voller Reinheit; der Raum f—c'—d'—c' b—a—g—f ist gedoppelt und ausgesungen, wie im Kinderreigen vom „Gänsedieb".

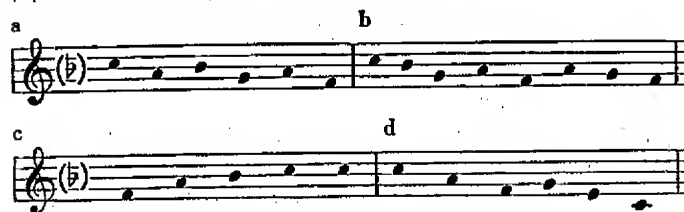
Noch einmal langen wir damit beim Kinderlied an. Von dort kam uns die erste gleichschwebige Zeilenmelodie; dort fanden wir auch die letzte ausgeformte Gestalt unserer Weisen beheimatet. Der Kreis hat sich zum ersten Mal geschlossen.

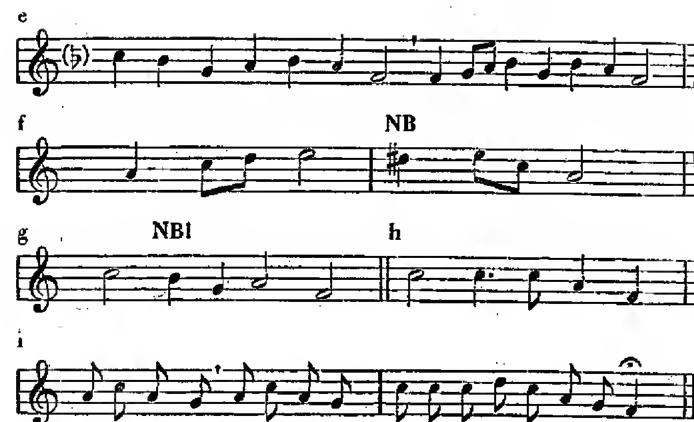
Das deutsche geistliche Lied des Mittelalters

Es ist nicht eine Schöpfung der Kirche, sondern des Volkes. Nicht aus dem gregorianischen Choral hat es sich entwickelt, sondern in Spannung zu ihm. Seine Wurzeln reichen in die Vorzeit zurück. Die Keimzelle ist der Ruf. — Unverfälscht treffen wir ihn heute nur noch im Hirtentum, das vor-

zeitliches Gut zäh bewahrt hat. Wieder datiert die erste Überlieferung erst vom Ende des Mittelalters; wiederum ist es Rhau in seinen „Bicinien" (1545) der uns (in zweistimmigem Satz) den ältesten „Appenzeller Kuhreyen" überliefert. Die Kernstimme zeigt deutlich zwei Grundgestalten, den Ruf als einfach ausgewogene Fallzeile c'—f (Beispiel a und b), dazu die Anzeile (c), endlich den auf Klangsilben gesungenen Doppelruf (c'—f, g—c) und die liedhafte Großzeile (d u. e).

Spätere Aufzeichnungen (von 1750, 1791, 1805, vgl. Tobler, Volkslied im Appenzeller Land, S. 131, 134, 139) zeigen, wie unverfälscht sich dieser Kern trotz allen Stegreifaussingens erhielt. Der älteste Innerrhoder Löckler hat gleichen Grundkern mit a. Und ein Appenzeller Kuhreihen, der 1798 und 1805 überliefert ist, gibt sogar das Gegenbild im transponierten d-Typus (f). Hier wird die Alphorn-Quart deutlich, die unserer Fallzeile jene Prägung gibt, die noch Schering (SIMG II 669) aufzeichnete (g). Im mythischen Alpsegen (Tobler 1864, wiedergegeben in F. Bl. IV 82) ist sie ausgelassen oder eingeebnet (h). — Der gleiche Kern meldet sich in Hirtenrufen anderer deutscher Sprachgebiete. Ein schlesischer Ruf (i, nach F. Bl. V 81) verdichtet die Fallzeile aus gleichschwebigen Kinderliedzeilen. Die deutschen Nachtwächterrufe (Moser, Tönende Volksaltertümer, S. 38ff.) halten ihn fest bis an die Schwelle der Gegenwart.





An dieser Kernüberlieferung bildete sich das deutsche geistliche Lied, dessen bisher unerforschte Frühgeschichte ich in zwei Abhandlungen (Z. f. Mus.Wiss. Jg. 17, Heft 1 u. 4) erstmals beschrieben habe. Als der Choral mit dem römischen Christentum übermächtig nach Norden drang, da war es nur eine griechische Zeile, die das Volk aufnahm: Kyrie eleison. Aber es sang sie nicht nach Art der Litanei psalmodierend, sondern in Rhythmus und Tonfall seiner eigenen Lieder. Bei keinem andern Volk treffen wir diese Aneignung; die Kirche hat sie geduldet, da sie an die Stelle der alten heidnischen Rufe treten konnte. Nun sang das Volk sein Kyriè eleìsòn beim Austreiben des Viehes, beim Antritt einer Fahrt, ja sogar als Schlachtruf. So heißt es schon im Ludwigslied:

Ther cuninc reit cuono, sanc liot frono,
Joh allê saman sungun: kyrie eleison.

Daß der Ruf Kyrie eleison wirklich für Heidnisch-Germanisches eintrat, beweisen Kapitularien Karls des Großen und

Ludwigs des Frommen: Das Volk soll am Vorabend sowie am Sonntag selbst nicht auf den Kreuzwegen und Gassen stehen und sich mit Erzählen, Tanzen und weltlichem Singen die Zeit vertreiben, sondern ... (zur Kirche) kommen und beim Hin- und Zurückgehen nur Kyrie eleison singen. Die Beispiele ließen sich häufen.

Ein Salzburger Synodalbeschluß von 799 ordnet an, daß das Volk lerne, sein Kyrie eleison nicht so bäurisch zu rufen wie bisher, sondern besser. Damit ist die Einbeziehung dieses Rufs in die rauhe heimische Sprechweise bezeugt; die Frage nach der Weise steigt auf. — Doch zuvor beobachten wir noch, daß rein deutsche Rufzeilen anwachsen:

Christo keinado — Kyrie eleison (873)
(Christ uns genade)

Helfen uns alle heiligen } Kyrie eleison
helfe uns sant Peter

Ihren Weisen forschen wir nach.

Aber erst die Geißlerlieder des 14. Jahrhunderts geben uns den rechten Aufschluß. Es ist, wie wir erwarten durften, die Quint-Fallzeile der melodische Kern des Rufs. „Nu helf uns der heiland" heißt er in den Geißlerliedern, „Nu helf uns das heilig Grab (der heilig Geist)" in dem Fahrtenlied der Kreuzfahrer.



Solche Rufzeile führt für sich ein „elementares Volksliedsdasein". Sie wuchert wie ein pflanzliches Gebilde. Die nächst

höhere Wachstumsform ist zwei- oder dreizeilig, je nachdem eine oder zwei Ansingezeilen sich vor die Rufzeile stellen. Die vierzeilige Strophe (Anzeile: Rufzeile; Anzeile: Rufzeile) ist das Ende der Entwicklung. Die Entsprechung zur urheimischen Überlieferung der weltlichen Lieder wird damit klar. Die aufkommende Doppelrufform ist die letzte Bestätigung.

Wie beim weltlichen Lied beginnen auch beim geistlichen erst am Ende einer reichen schriftlosen Entwicklung die Aufzeichnungen. Es war 1349; der schwarze Tod hatte Deutschland verheert, große Erdbeben erregten die Gemüter. Die Endzeit schien gekommen. In solcher Not brach im Volke die Erinnerung an die Vorzeit auf. Nicht die Kirche konnte helfen; der Bund der Männer sollte durch mutige Fahrt und besondere Opfer die Not wenden. Was für das Jahr 1260 erstmalig berichtet wird, erneuert sich jetzt: im Lande bildet sich unter Bürgern und Bauern die Bruderschaft der Geißler. Ohne den Rat der Kirche, so betont der Chronist, gehen sie auf die Fahrt. Und die Leute sprachen auch zu den Pfaffen: „Was könnt ihr sagen? dies sind Leute, die die Wahrheit fühlen und sagen!" In geordneter Prozession ziehen sie, vorab in Süddeutschland, von Ort zu Ort. Alle haben sie lange weiße Mäntel an und auf dem Kopf Spitzhüte mit roten Kreuzen. — Während sie so einherziehen, singen sie im Chor (mit 2—4 Vorsängern) alte Fahrtenlieder. Ihre Geißelübung aber, die sie an heiligem Ort, aber außerhalb der Kirche vornahmen, war von einem besondern Lied begleitet, das nur den Geißlern eigen war. Die andern Lieder aber sind Volksbesitz; aufgezeichnet sind sie alle mit den Weisen in Hugo von Reutlingens „Chronikon" (1349).

Das erste Fahrtlied (a) ist denkbar einfach gebaut: der Anzeile f—c' folgt die Rufzeile c'—f. Die zweite Anzeile

freilich ist in den d-Raum hinein verändert. Das zweite Fahrtlied hat die gleiche Weisengestalt, nach dem Wortgut ein wenig verändert. Die erste Großzeile („Maria muoter reinin mait! Erbarm dich über die Christenheit!) ist einer der ältesten deutschen Rufe. — Dann folgt, als drittes Fahrtenlied, eine Doppelrufform (b), wie wir sie aus den alten Reigen kennen.

a)

Nu ist diu bet-fart so her: Christ rait sel-ber
gen Je-ru-sa-lem. Er fuort ein crüz an
si-na hant. Nu helf_ uns der hai-lant!

b)

Ma-ri-a un-ser fro-we - Ky-ri-e-le-y-son!
Was in goet-li-cher scho-we_ -
Al-le-lu-ja. Globet sis du, Ma-ri-a!

Sie ist im d-Typus (in Oberquintlage beginnend) klar und überschaubar gestaltet. Zur Erklärung genügt die Zusammenstellung der Zeilen-Schlußtöne: a a d a d. Der Hauptleis der Geißler zur Geißelübung selbst zeigt die ältesten Züge: eine Fallzeile a—d wird wiederholt und abgelöst von einem „leirigen" Kurzzeilenpaar um d.

Der un-ser buo-ze wil-le pfle-gen
der soll gelten und wi-der ge-ben.

Er biht_ und laß die Sün-de varn
so will_ sich got übr in_ er-barm.

Ein Jahr später schon wird die Weise als Spottlied zum Tanz gesungen; eine französische „Cantilena de chorea" mit ernstem lateinischen Rügetext zeigt gleichen Grundstoff (Böhme; Tanz, Nr. 80).

Es ist kein Zufall, daß die ältesten deutschen geistlichen Lieder, deren Gebrauch im Volke bezeugt ist, sich den drei großen Jahresfesten Ostern, Pfingsten und Weihnachten zuordnen. Wie diese an die Stelle alter heidnischer Kultfeste, so traten unsere Lieder an die Stelle alter heidnischer Jahreslauflieder, die uns verloren sind. In Otfrids Krist (um 865) wird das Ziel zuerst ausgesprochen: „Thaz uuir Kriste sungun in unsara zungun". Diese Lieder sollen schützen gegen heidnisch-weltliches Liedgut, gegen den „unzüchtigen" und weltlichen Laiengesang. Die Abwehr erhärtet das Dasein heidnischer Gesänge; kein Zweifel, daß die neuen Lieder in Rhythmus und Weise ihnen verwandt sein werden.

Die Überlieferung freilich setzt erst im 13. Jahrhundert ein. In zwei Klosterneuburger Handschriften des 13. Jahrhunderts (am Ende einer Osterfeier und eines Osterspiels!) ist die erste Zeile als Volksgesang erwähnt, das Lied also bereits bekannt. In einer Klosterneuburger Handschrift vom Anfang des 14. Jahrhunderts ist die Osterprozession beschrieben. Während der Klerus zum Altar zurückkehrt, singt das Volk „Christ ist erstanden". Hier ist erstmalig die ganze Strophe im Wortgut und die Weise in linienlosen Neumen gegeben. Wir übertragen:

Christ der ist er = stan = den von der Mar= ter al = le, des solln wir al = le froh sein, Christ will un = = ser Trost sein. Ky=rie=leis.

Diese ursprüngliche Weise ist nur eine wiederholte Großzeile, bestehend aus der Anzeile a und der Abzeile a—d. Die letzte Abzeile wird zum e aufgebogen, das Kyrieleis nur noch als Umspielung des Schlußtons angereiht. Volksmäßige Straffung der Weise, geringe Abwandlung der zweiten Anzeile führt zu der uns geläufigen Fassung (Moser „Ein feste Burg" Nr. 30; F. Bl. 5, 54). Wenn die Fallzeilen (Zeile 2 und 4) ursprünglich ein selbständiges Dasein als Ruf geführt haben, dann muß eine Rufform dieser Art zugrunde liegen:

Christ ist erstanden — Kyrie eleison (Alleluja)
von des Todes Banden — Kyrie eleison.

In der Tat, ein anderer alter Osterruf lautet:

Er = stan = den ist der hei = lig Christ,
(Und Christ der ist erstanden)
All = le = lu = ja, All = le = lu = ja;
der al = ler Welt ein Trö = ster ist,
(von der Marter alle)
All = le— All = le = lu = = ja—.

Hier haben wir eine entsprechende Weisengestalt im f-Typus; der Tonraum ist die ganze Oktav. Das ergibt den abweichenden Tonfall der ersten Zeilen. Die Gestalt im Ganzen wäre so aufzuzeichnen: f'—c', f'—a, c'—f, c'—f. In späterer katholischer Überlieferung des 16. und 17. Jahrhunderts erscheint dieser Osterruf meist mit dem Text „Am Sabbat früh Marien drei" durchtextiert. Als Volkslied (Dreizeiler: s. folg. Beispiel; Vierzeiler: Masurische Volkslieder Nr. 2) konnte ich ihn in unserer Gegenwart noch im evangelischen Masuren aufzeichnen.

In der alten brauchtümlichen Überlieferung gehört die Weise, wie wir oben zeigten, zu einem Streitlied des Sommers gegen



den Winter. Der Grundzug des Gesprächs hat sich im Lied von den drei Frauen erhalten.

Noch im Mittelalter erhielt „Christ ist erstanden" einen Ruf-Anhang, in dem drei Zeilen in einer gewissen Urbildlichkeit zusammengefügt sind.



Wie kräftig und langdauernd dieser Grundstoff weitergewirkt hat, konnte ich vor kurzem an dem Odilienlied aus elsaß-lothringischer Überlieferung zeigen (Das Volkslied in Lothringen, Archiv für deutsche Landes- und Volksforschung 1938, Heft 1). Der Grundriß a—d oder a—f—d oder a—f—a—d (nach Zeilenschlußtönen bezeichnet) wird uns immer wieder im deutschen geistlichen Lied begegnen.

So wie in den liebenswerten Gestalten der eigendeutschen Heiligen, so steckt auch in den Liedern auf sie eine starke und unverfälschte germanische Überlieferung. Odilia, die Heilige des alt-heidnischen Quellenkults, hat mich zuerst darauf geführt.

Dann Walther Hensels „Heiligenlieder" (Bärenreiter-Verlag), die aus der Fülle des vorhandenen Gutes die schönsten auswählten. Da ist das Lied auf St. Georg ein Ruflied; das Lied vom heiligen Martin ein zweizeiliges Erzähllied; wichtig vor allem die Lieder auf den St. Michaels- und St. Johannestag, deren Weisen von alten Jahreslaufliedern stammen mögen.













Ins 9. Jahrhundert zurück reichen die Anfänge dieser Heiligenlieder. Ratpert, ein Mönch von St. Gallen, verfaßte damals ein deutsches Lied zum Lob des heiligen Gallus, vom Volke zu singen. Dies Lied ist 130 Jahre später von Ekkehard IV. ins Latein übertragen worden, um die Weise nicht in Vergessenheit kommen zu lassen. In linienlosen Neumen gibt er seiner holprigen, die deutsche Vorlage nicht verleugnenden Übersetzung die Weise bei. Die Übertragung konnte aus der Kenntnis des Grundstoffs versucht und begründet werden.

Nunc in - ci - pi - en-dum est mi - hi magnum

Var.

gau - di - um. Sanc - ti - o - rem nullum

quam sanc - tum un - quam Gal - - lum.

Mi - sit fi - li - um Hi - ber - ni - a,

re - ce - pit pat-rem Sue - vi - a.

Ex - ul - te-mus om - nes, lau - de-mus Chri-

Var.

stum pa-ri-les. Sanc-tos ad - vo - can - tem

5

et glo - ri - fi - - can - tem.

Das Lied hat 17 Strophen, die Strophe fünf Langzeilen. Sie ordnen sich zusammen nach Art eines alten Heldenliedes. Aus zwei selbständigen Fallzeilen besteht die erste; die zweite setzt sie als An- und Abzeile (a, b) in Beziehung; die dritte ist wie die erste, nur daß jetzt die Abzeile in b—a—b einen eigenen Bogen rundet, der einen gewissen Abschluß erzeugt. Und in der Tat: das letzte Doppelzeilenpaar ist nun in a—a: b—b so zusammengefaßt, daß eine Doppelzeile die Anzeile, die zweite die Abzeile bildet. — Damit ist ein wesentliches Zwischenstück der altheimischen Überlieferung aufgedeckt. Denn dies Galluslied steht zwischen der urtümlichen Absingung von Heldenliedern auf eine einzige Doppelzeilenmelodie und der spielmännischen Ausformung des jüngeren Hildebrand mitten inne. Das Petruslied aber, in althochdeutscher Sprache in einer Freisinger Handschrift des 10. Jahrhunderts mit der Weise (in linienlosen Neumen) aufgezeichnet, hat nach unserer Übertragung keine andere Melodie als die des ältesten Pfingstliedes „Nu bitten wir den heiligen Geist" (F. Bl. 1, 61).

Un - sar troh - tîn hât far - salt sanc - te

Pe = tre gi = walt daz er mac gi = ne = rian

ze i = = mo din = gên = ten man.

(folgt Kirie eleison, Christe eleison)

Nu bitten wir den heiligen Geist . . .

(Kirieleis)

Berthold von Regensburg nennt den Pfingstleis im 13. Jahrhundert, im 14. Jahrhundert wird er in zwei geistlichen Spielen erwähnt, in den Liedern der Geißlern ist ein zweizeiliger Kern dazu enthalten. Darüber hinaus glaube ich ihm ein weit höheres Alter zuschreiben zu können, ebenso wie dem Lied „Christ ist erstanden“. Denn die Verkürzung der überaus charakteristischen dritten Zeile im Petrus-Lied scheint darauf zu deuten, daß das Pfingstlied älter ist. Für „Christ ist erstanden“, das dem gleichen pentatonisch gegründeten d-Typus angehört, erweist unsere älteste Fassung, daß es nicht aus Wipos lateinischer Sequenz „Victimae paschali laudes“ (1020) entstanden ist. Vielmehr ist diese aus volksmäßigem Grundstoff gebildet. Den ausführlichen wissenschaftlichen Nachweis gebe ich an anderm Ort.

Nicht nur in den Heiligenliedern, sondern auch in den Liedern auf Christus, den Sieger über Tod und Hölle, und die Gottesmutter mit dem Kind muß sich altes Gut bergen. Denn der Gott, der stirbt und aufersteht, und die Mutter mit dem Kind sind bereits (wie Stumpfl und H. Wirth gezeigt haben) im germanischen Kult vorhanden. Auch hier war es ein lothringisches geistliches Volkslied, das mir den Weg gewiesen hat. — Es singt von der Mutter mit dem Kind auf der Flucht nach Ägypten. Neidische Juden (Häscher des Herodes) stellen dem Kind nach. Sie fragen einen Ackermann am Weg, der eben seinen Acker pflügt; der schickt sie auf die falsche Spur, da er seinen Heiland nicht verraten will. In wunderbarer Weise wird er belohnt. Die Gottesmutter segnet die Flur: und als er den Pflug dreht, steht das Korn schon in voller Blüte, und als er die Egge wendet, ist es schon zur Sichel bereit.

Nun ging ich der Geschichte des Liedes nach. Die Weise finden wir in einem geistlichen Lied des Mittelalters „Ich wölt daß ich daheime wär“ wieder, das Loufenberg wohl einer überlieferten Weise angepaßt hat. Das Wortgut aber ist in anderer Fassung in drei altniederländischen Liedern erhalten. Wir vergleichen die Weisen.

Gu=ten Tag, gu=ten Tag, Herr Ak=kersmann, habt ihr

denn nicht ge = sehn ein Weib und ein Mann.

Nu secht ons man, die dit coornken madet, saech di—
hier niet een jonc=frou=we voor bi va=ren,
si was ghe=cledet met wit=ten ha=bijt?

Die lothringische Grundform hat, trotz der herabgezogenen Anzeile, den einfachen Grundriß f—d, so wie ihn das Maitanzlied „Im Maien, im Maien" zeigt. Die zweite (niederländische) zeigt dreizeilige Gestalt mit den Schlußtönen a—a—d. Die dritte (niederländische), die wir nicht wiedergeben, steht im f=Typus (c' f | c' c | c' f). — Indessen kennt die niederländische Überlieferung noch eine dritte Fassung, deren Weise zwar nicht bekannt ist, von der wir aber dennoch die wichtigste Strophe wiedergeben:

Maria die reder, al sonder verbeyden,
daer eenen goeyen ackerman ginck zaeyen;
sy sloegh haer benedictie al over dat landt;
dat koren was rijp aen haer rechter handt.

Hier schimmert durch die christliche Einkleidung der Fruchtbarkeitssegen einer altgermanischen Gottheit noch deutlich hindurch.

Nun beginnt der Kehrreim „Zijt willekom Heer Koninck". Wir verstehen ihn nur, wenn wir auch die erste Strophe mit ihrem weihnachtlichen Klang kennen:

Wete wel wat de kinderkens songen,
op den Kerstnacht doen sy naer huys toe gongen,
doen onsen Heere Godt geboren was:
op eenen soo koude sneeu=wintersen nacht:
„Zijt willekom Heer Koninck, Heer Jongelinck,
die ons van boven ist neder= geseyndt,
ghy zijges een Maghet Maria haer kindt;
ghy zijges een Heer boven alle koningen".

Ein Kinderlied auf Weihnachten wird hier also als Kehrreim eingeführt. Seine Herkunft muß ehrwürdig sein, wenn es im Kinderbrauch bewahrt ist. Es erinnert in der Tat an das älteste deutsche Weihnachtslied. Mit ihm kehren wir zur ältesten Überlieferung unserer Jahreslauflieder zurück.

Ein später überliefertes, aber der urkräftigen Gestalt nach mittelalterliches Adventslied nennen wir voraus und geben den Grundriß: d, f, c, d. Es wird heute noch gesungen als: O Heiland reiß den Himmel auf (F. Bl. 8_{17}).

In Christian Quixens historischer Beschreibung der Münsterkirche und der Heiligtumsfahrt in Aachen wird die mittelalterliche Sitte berichtet, daß in der Christnacht sich die Schöffen in der Gerichtsstube sammelten und dann in die Münsterkirche zogen, wo sie die Chorstühle der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Schöffenmeister das alte Lied an, welches vom Chor fortgesungen wurde: „Nun siet uns willekomen, hero kerst". Eine Doppelzeilenweise ist uns dazu in einer Aachener Aufzeichnung des 14.

Jahrhunderts überliefert. Sie ist die älteste vollgültige Melodie dieser „leyse op den kersnacht". Eine Erfurter Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts ergänzt sie zum Vierzeiler (vgl. W. Hensel, F. Bl. 3, 21). Wir geben die jüngere Textform:

Bis wil-le-kom-men, Her-re Krist;
weil du un-ser al-ler Her-re bist.
Bis wil-le-kom-men, lie-ber Her-re,
hier auf der Er-den al-so schö-ne: Ky-rie-leis.

Die erste Großzeile erinnert an das erste Geißlerlied: d—a; c'—f. Aber die Anzeile ist wie in jenen „Häschern des Herodes" nach c heruntergebogen und dann über a nach b aufgehöht. Die zweite Anzeile ist als Fall in die Unterquart geformt, die Schlußzeile aufgebogen, um das Kyrieleis anzuschließen. So reiht sich das Weihnachtslied dem Kreis der ältesten deutschen geistlichen Lieder ein. Die Überlieferung, die bei uns völlig verklungen ist, hat sich im niederländischen Lied (van Duyse Nr. 52a) lange und rein erhalten. Jenes lothringische Lied aber ist nichts weiter als die Zweizeilenform

dieser ältesten Weise, die einen in andern geistlichen Rufliedern wiederkehrenden Typus zu prägen scheint.

Bleiben noch die beiden Fahrtenlieder „In Gottes Namen fahren wir" und „Wer das Elend bauen will", die gleichfalls zum ältesten Bestand des mittelalterlichen Liedes gehören. Walther Hensel hat den alten Fahrtenliedern im Juni-Heft von „Lied und Volk" (1937) eine besinnliche Betrachtung gewidmet; die Weisen jener beiden Lieder habe ich in der Festschrift für Max Schneider ausführlich besprochen. Hier seien nur kurz Ergebnisse berichtet.

Fahrt ist im Sinne unserer Ahnen Kriegsfahrt, dann wohl auch jede andere Fahrt (Reise); die Beziehung zur „Lebensfahrt" liegt nahe. Der althochdeutsche Weingartner Reisesegen steht noch in Beziehung zu unseren altgermanischen Zauber- und Segenssprüchen. Jene beiden ältesten Fahrtenlieder aber sind bereits rechte Liedstrophen der Kreuzfahrer und der Jakobspilger.

a)

In Got-tes Na-men fah-ren wir,
sei-ner Ge-na-den be-geh-ren wir,
so helf uns der hei-lig Geist etc.

b)

Wer hier das E = lend bau = en will,

der mach sich auf und zieh da = hin,

Var.

wohl auf Sankt Ja = kobs Stra = ßen etc.

Dreizeilig ist die Urform: zwei Anzeilen folgt eine Rufzeile und das grundtönige Kyrieleison. Die Anzeilen münden bald in a, g oder f; der Tonraum ist aber gewiß d—a; während die Rufzeile als g—c nach c heruntergebogen wird. Was nun folgt, sind Wucherzeilen. Im ersten Lied wird zum Vierzeiler, im zweiten, oft auch im ersten zum Fünfzeiler aufgerundet, im ersten schließlich noch ein zweiter Liedteil angefügt. Kern bleibt der einzeilige Ruf, den die älteste Überlieferung uns als „Des helf uns daz heilige grap" und „Helfe uns daz heilige grap" überliefert. Aber auch die Anfangszeile „In Gottes Namen fahren wir" führt ihr Sonderdasein und wird Keim neuer Lieder bis zu jenem Schlachtgesang der Landsknechte „Mit Gottes Hülf sei unser Fahrt". Das mag hier genügen.

Die mittelalterliche Kirche hat diese Fest- und Fahrtenlieder als Ausdruck einer un- und außerkirchlichen Volksfrömmigkeit nur geduldet ebenso wie die mit ihnen verbundenen Bräuche. Wollen wir also das Germanisch-Deutsche im mittelalterlichen Christentum erkennen, müssen wir diese Liedüberlieferung durchforschen, in der das deutsche Mittelalter eine seiner größten eigenschöpferischen Leistungen vollbracht hat.

Daß wir die ganze Tragweite dieser Überlieferung erst jetzt erkennen, liegt daran, daß unsere Wissenschaft mit großer Einseitigkeit an der durch nichts begründeten Voraussetzung festhielt, daß durch und am gregorianischen Choral die mittelalterliche Musik geworden sei. Wie steht es damit in Wahrheit? Der gregorianische Choral drang mit dem römischen Christentum übermächtig nach Norden. Wir wissen heute endlich, daß die ersten Glaubensboten nach Deutschland nicht von Rom, sondern vom Norden, von Irland und Schottland kamen, reisige Männer in weißen Gewändern, aus adligen Geschlechtern, mit den großen Überlieferungen des Heidentums, mit altgermanischem Wesen vertraut. Sie predigten in der Landessprache und gründeten ihre Niederlassungen an altheiligen Orten. Noch heute verehrt sie das Volk als Bauernpatrone.

Ihre Buchmalerei verwandte germanische Symbole und Ornamente. Ihr Gesang, der später von geistlicher und weltlicher Macht mit Feuer und Schwert vernichtet wurde, muß ein vorrömisch-christlicher, germanischem Wesen entsprechender Gesang gewesen sein. Hätten wir ihn noch, so verständen wir manche Eigenheit mittelalterlich-deutschen Kirchengesanges besser. Das was an ihm späterhin unrömisch, urheimisch ist, stammt von jenen ersten Glaubensboten; die großen Musikklöster des frühen Mittelalters sind sämtlich Gründungen der iro-schottischen Glaubensboten.

Ihre Kirche und ihr Gesang wurden vernichtet. Von Rom her wurde die Alleinherrschaft des römischen Kirchengesangs gefordert und mit Hilfe der weltlichen Macht durchgesetzt. Dennoch mußte der volksfremde, in seinen schönsten Teilen,

den Alleluja-Melismen, wortlos schwebende Gesang, sich eine kräftige Eindeutschung gefallen lassen. Die Germanen und Gallier, so berichtet Johannes Diaconus 870 in seiner Lebensbeschreibung Gregors I., lernten wohl „diesen süßen Gesang". Aber sie konnten ihn dennoch nicht unverderbt bewahren, teils aus Leichtfertigkeit, weil sie Eigenes in die gregorianischen Gesänge einmischten, teils wegen ihrer natürlichen Wildheit. „Denn mit ihren mächtigen Leibern und dem Donnergeräusch ihrer Stimmen können sie die süße Weise in ihrer Besonderheit nicht wiedergeben. Die barbarische Wildheit ihrer Säufergurgeln läßt sie die milde Weise mit Holpern und Stolpern und Schreien ausführen; wie wenn ein Lastwagen vom Berg über Stock und Stein hinabpoltert, und verwirrt und betäubt so die Sinne der Zuhörer, statt ihnen wohlzutun" (Migne PL. LXXV, 90).

Hier ist, in der Verneinung durch einen Landfremden, germanisches Wesen treu bezeichnet. Die Germanen singen den Choral holprig, also rhythmisch schwer wuchtend, wie ihre eigenen Lieder. Sie heulen und schreien; damit ist das rauhe kraftstrotzende Klangreich ihrer eigenen Sprechweise gemeint. „Verwirrend" und „betäubend", magisch wirkt so der Gesang, wie die alten Lieder der Vorzeit. Und das Wichtigste: sie flechten Eigenes leichtfertig ein, d. h. sie bilden ihn nach der Weise ihrer Gesänge selbstschöpferisch um.

Nun wird uns das Entstehen der Sequenz und des Tropus deutlich und die legendenhafte Erzählung von der Entstehung in ihrem wahren Kern. „Gedoene ane wort das ist ein toter galm." Was sollten den germanischen Mönchen lange wortlose Tonreihen? Um sie sich zu eigen zu machen, mußten sie rhythmisch gliedern, jeden Schritt der Melodie in seiner Gewichtigkeit fassen. Das ging nur, wenn man jedem Melodieton eine Silbe unterlegte. Dies und die Zeilengliederung (einfach und paarig) wurde zum Wesensmerkmal der deutschen Sequenz.

Kein Wunder, daß besonders an den Schlüssen die Tonfälle (vor allem der Quintfall) der heimischen Melodik sich einschleichen. Was man geglaubt hat, an Jodlerbruchstücken in Notkers Sequenzen zu erkennen, ist dieser Einschlag, der freilich (wie wir zeigten) mit Hirtenrufen aufs engste zusammenhängt. Man vergleiche als kürzestes Beispiel das weihnachtliche Alleluja mit der daraus frei gestalteten Sequenz Notkers „Grates nunc omnes reddamus". Allein schon der straffe Rhythmus des Schlusses genügt: Glória in excélsis. Daß hieran sich mit „Gelobet seist du Jesu Christ" völlige Eindeutschung zum Lied schließen konnte, ist klar.

Der Fall liegt jedoch anders, wenn wie bei Wipos kraftvoller Ostersequenz „Victimae paschali laudes" kein Alleluja Vorbild, sondern die ganze Weise frei gestaltet ist. Man prüfe die Weise allein auf die immer wiederkehrende Rufzeile a—d nach und die Formung der andern Zeilen um a — das Ergebnis ist, daß Wipo, der Schöpfer der Sequenz, sich des vertrauten Formelgutes der heimischen Lieder bediente. Keineswegs muß also, wegen der Gleichheit des Grundstoffs, unser Osterleis „Christ ist erstanden" aus der lateinischen Sequenz entstanden sein. Daß die Kirche später alle deutschen Sequenzen bis auf diese eine aus dem Gebrauch tilgte, ist bekannt.

Ein Zweites ist an dieser Sequenz unliturgisch und unkirchlich: das Zwiegespräch „Sag uns, Maria, was sahest du auf dem Wege? — Das Grab des lebenden Christ, und die Glorie des Auferstandenen". Das ist lebendige Handlung, Spiel;

auch dies etwas dem germanischen Wesen Eigentümliches, dem heiliges Geschehen nur im sichtbaren Bilde verständlich war. Dies Element der Zwiesprache ist auch dem Tropus eigen. In ihm ziehen schon vor Tuotilos Schöpfungen in St. Gallen volkserfahrene Mönche heimische Spielfreude in die Kirche hinein. Aber Tuotilos Weihnachtstropus „Hodie cantandus" und der Ostertropus „Quem quaeritis" sind als sprechendste Beispiele bekannt. — Ekkehard IV., der darüber berichtet, will das Vertraute dieser Weisen daraus erklären, daß Tuotilo sie auf der Rotte, dem germanischen Saiteninstrument erfunden habe. Daß Notker und Tuotilo den Iren Moengal-Marcellus zum Musiklehrer hatten, daß schon ein Konzilsbeschluß von Cloveshoe (747) gegen weltlichen Weiseneinschlag und weltliche („tragicus sonus") Singart in der Liturgie wettert, wird in diesem Zusammenhang wichtig. Denn wie Handschin mit Recht feststellt (Z. f. Musikwiss. 13, 119) bilden Sequenz und Tropus in ihrer Sonderart, die Elemente des heimischen Liedes in den liturgischen Gesang mischt, zugleich ein Bindeglied zwischen diesem und der vorrömischen Kirchenmusik der ersten Bekehrer.

Doch wird man auch die Hymnen in diesem Zusammenhang beachten müssen. Der Tanz der Geistlichen in der Kirche zu den Weisen des „Veni creator spiritus" und „Veni sancte spiritus" rechnet zu dieser Einverleibung alten Brauchtums. Für alle, die ein Austanzen solcher Melodien für unmöglich halten, stelle ich die Anfänge beider Hymnen hierher. Die erste Fassung stammt aus den Niederlanden (van Duyse Nr. 14) und wird dort zu einem Erzähllied von der „Königin von 11 Jahren" gesungen; die zweite ist überliefert zu einer Verdeutschung (1567, Bäumker I, S. 652). Hier wird noch viel Arbeit zu leisten sein.

a)

(Veni creator Spiritus)

etc.

b)

(Veni sancte Spiritus) etc.

Zu diesen Versuchen der Einverschmelzung des Urheimischen in das Kirchliche, die wohl im Zusammenhang mit der frühkluniazensischen Reformbewegung (Stumpfl, a. a. O. S. 90) beginnen, gehört weiterhin auch der Bereich der geistlichen Spiele. R. Stumpfl hat in seinem Buch den kühnen Versuch gewagt, die alte These vom kirchlich-liturgischen Ursprung zu erschüttern und die germanischen Wurzeln dieser Spiele bloßzulegen. Der Weg, den er bahnt, sei hier für die musikalische Überlieferung beschritten.

Mir war die Bedeutung solcher Spiele als Bewahrer urheimischen Gutes zuerst aufgegangen an den Oberuferer Spielen, deren bäuerliche Überlieferung Karl Julius Schroer zum ersten Mal geschildert und mitgeteilt hat (Wien 1858). Das feierliche Umkreisen des Spielbezirks durch die „Companie" zu Anfang und zum Schluß, das Schreiten des ankündigenden Engels in der Längsachse des Spielbezirks, die im Quartraum festgelegte Sprachmelodie für alle Personen mit Ausnahme des Teufels — das waren kultische Elemente, die gewiß nicht

aus dem Bereich der kirchlichen Liturgie stammen konnten (vgl. dazu H. Kleins Ausgabe des Paradeisspiels im Bärenreiter-Verlag 1928). Dann die Weisen (vgl. dazu W. Hensel, F. Bl. VI). Sie waren in gedruckten Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts zu finden; in ihrer Gestalt aber reichen sie ins tiefe Mittelalter zurück. Der Kern des Hauptlieds im Paradeisspiel war die Rufzeile „Gott lobn wir schon im höchsten Thron" (f—c'—f); im Christgeburtspiel war es das Schlußlied, das diesen Grundstoff am deutlichsten aufwies („Seid fröhlich und jubilieret" mit der schließenden Fallzeile „Hilf daß wir bald zu dir kommen, o Christe"). Ein anderes „Reich und arm sollen fröhlich sein" ist S. 40 schon genannt. Und als letztes schließlich das alte Kindelwiegen, das auf die ältesten Weisenformen der Vorzeit zurückweist, und nach Stumpfl (S. 426) in vorchristlichen, altgermanischen Kultspielen vorgebildet gewesen sein muß.

Hier aber öffnet sich der Volksbrauch in seiner ganzen Tiefe und Weite. Zwar ist, wie Stumpfl (S. 416ff) dartut, die Krippenverehrung in der christlichen Kirche sehr alt, vielleicht ins 3. Jahrhundert zurückreichend. Gesang, Reigen und dramatische Darstellung aber haben sich damit einzig im germanischen Kulturkreis verbunden. Das „Kindelwiegen" hat in den germanischen Ländern im Mittelalter eine Volkstümlichkeit erlangt, die weder aus der römischen Tradition noch aus der frühkirchlichen Kunst zu erklären ist. Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurden die altvertrauten Weisen dazu gesungen: In dulci jubilo, Joseph lieber Joseph mein, Ein Kind geboren zu Bethlehem. Und es wird noch in so später Zeit überliefert, daß Knaben und Mädchen in der Kirche aufzogen und zu jenen Weisen um die Krippe tanzten. Allen diesen

Weisen im f-Typus stelle ich die einzige im d-Typus gegenüber. Es ist der Abgesang von „Ein Kind gebor'n zu Bethlehem" (F. Bl. VI, 22):



Von der vorchristlichen Bedeutung des Sterns und der Sternsinger war oben schon berichtet. Überschaut man in van Duyses drittem Band einmal die Überlieferung der Dreikönigslieder, dann stößt man plötzlich (S. 2075) auf das Auslosen eines Königs, der nun seinen Hofstaat ernennt und gefeiert wird. Das Festliedchen, das französischen und niederländischen Text trägt, hat den Zeilenklangraum c'—f (Grundriß c'—f f—c' f'—c' c'—f). Der vorchristliche Ursprung des Brauches ist unverkennbar.

Damit aber ist Stumpfls Annahme eines alten Königsspiels, das weder mit den drei Königen noch mit dem Herodes der christlichen Handlung das geringste zu tun, von einer neuen Seite erhärtet. Nun liegt es nahe, dem musikalischen Gut auch jener „Narrenfeste" der Weihnachtszeit nachzugehen, bei denen ein (Jul-)König erwählt wird, und den Eselsfesten, deren Tiermaske irgend ein alter schwer erklärbarer Ritus zugrundeliegen muß. Die Kirche hat, da der Brauch unausrottbar erschien, das Fest des Kinderbischofs daraus gemacht. In diesem Zusammenhang treffen wir denn auch wirklich im 20. Band der Analecta hymnica auf alte Gesänge zum Eselsfest (an Neujahr). Hier der „Conductus ad Tabulam" (aus Sens,

13. Jahrhundert) mit dem charakteristischen vulgärsprachlichen Schlußruf und danach einer aus dem Graduale von Mosburg (1360), das, wie Beisp. 59 bei H. Besseler „Musik des Mittelalters" in Bückens Hdbch. erweist, bis ins 12. Jahrhundert zurückgeht. Der Aufbau beider Weisen bedarf keiner Erklärung, ihre Gestalt erweist das ehrwürdige Alter.

O - ri - en - tis par - ti - bus ad - ven - ta -
vit a - si - nus pu - leher et for - tis - si - mus,
sa - rci - nis ap - tis - si - mus. Hez, sir As - ne, hez!

Gre - gis pa - stor Ti - ty - rus,
a - si - no - rum do - mi - nus, no - ster est
e - pis - co - pus. E - ja, e - ja, e - ja.
Vocant nos ad gau - di - a Ti - ty - ri ci - ba - ri - a.

In den im Jahreslauf nun folgenden Osterspielen nimmt die Marienklage eine bedeutsame Stellung ein, die durch die Bedeutung des Vesperbildes für die bildende Kunst noch besonders gefestigt wird. Stumpfl (S. 334) führt sie nur kurz an und verweist mit gutem Recht auf den germanischen Brauch der Totenklage als Wurzel. Ein heidnischer Brauch, der nicht zu vertilgen war, ist in den Dienst des Christentums gestellt... Aber nicht die profane Totenklage, sondern nur die der alten Kultspiele konnte so in die mittelalterlichen Spiele eingehen. Der Tod eines Gottes wird beklagt!

Walther Lipphardt hat in einer von Friedrich Panzer angeregten Arbeit diese Zusammenhänge behandelt und nicht nur das Wortgut, sondern auch die Weisen aller deutschen Marienklagen untersucht (Auszüge daraus: P. B. Beitr. 58, Bd. 1934; 3. Heft F. Bl. 10; „Singgemeinde" IX, 3; „Lied und Volk" II, 1 und 9). Auch er geht freilich, obwohl er die germanischen Wurzeln erkennt und beschreibt, stark auf die liturgische Verankerung aus. Unsere Betrachtung untersucht an den Weisen gerade das nichtliturgische und brauchtümliche Element. Wir lassen dabei die lateinischen Sequenzen und ihre Verdeutschung beiseite und gehen nur auf die eigentlichen Klagestrophen ein, die eingebettet sind in der urbildlichen Münchener (Tegernseer) Marienklage in den Rahmen zweier alter Prozessionsstrophen (Maria schreitet zum Kreuz) im f-Typus und zweier großer Schlußleiche, die wohl jüngeren Ursprungs sind. Aus der eigentlichen Klage, mit der Maria sich in die vier Weltgegenden wendet, heben wir den „Ruf nach Osten" heraus:

a)

Dein Not die nö = tet mich; dein Blut das

NB

rö = tet mich; Dein Tod der tö = tet mich.

NB Aus einem größeren Melisma verkürzt

Er steht so, urgewaltig in seiner einfachen Spruchform, in der Münchener, etwas ausgezierter in der Erlauer Marienklage. Aus der Bordesholmer (und Wolfenbütteler) entnehmen wir eine nach Klangraum und Zeilenzahl erweiterte Gestalt.

b)

Sein Blut mich nun rö = tet, sein Tod mich nun tö = tet,

(fgab)

sein' Not mich nun nö = tet mit ihm ge = lei = che.

(ghelyke)

In der Münchener Klage wächst die Weise zu neuem Text (Awe was hat er euch getan) zum Fünfzeiler an.

Ähnlich steht es mit dem unmittelbar anschließenden Ruf. Der ist in der Bordesholmer, Wolfenbütteler und Trierer Marienklage einfach spruchartig, in der Münchener Marienklage wird er, von starker melodischer Spannung erfüllt, zum

Fünfzeiler. Der Tonraum des f-Typus ist allen gemeinsam; der liturgische gregorianische Choral weltenfern.

c) Bo

O weh, o weh nun ist er tot

(dreimal zu gleichem, dreimal zu neuem Text)

Wo

O weh mir, nun ist er tot (zweimal)

Tri

O weh mir, nun ist er tot (zweimal)

Mü

O weh mir nun ist er tot

(zweimal und drei weitere Zeilen)

Ein Vierzeiler im d-Typus sei dagegengestellt, aus der Bordesholmer Marienklage. Hier ist freilich der Bereich der Klage schon verlassen; wir sind in den des Passionsspiels übergetreten, in den die Marienklage hier und anderswo eingebettet erscheint. Maria Magdalena singt unter dem Kreuze die Danksagung, die im Wortgut an unsere ältesten geistlichen Rufe gemahnt, zugleich aber auch in der ersten Großzeile an den Hymnus „Ave maris stella". Ich gleiche hier den Gang der Weise an die Wiederholung der Großzeile an; sie rückt textlich in die Nähe unseres ältesten Weihnachtsliedes. Noch bezeichnender ist die schließende Großzeile.

(h)

Ge - lo - bet seist du, Her - re Je - - su Christ,
daß du dich ja willst er - bar - - men,

(fed e g f e)

da du al - so barm - her - - zig bis
ü - ber mich viel Ar - - - men;

du hast er - lö - set mich, deß will ich im - mer lo - ben dich.

Und endlich springt im Schlußgesang der Trierer und Alsfelder Marienklage, die wiederum in ein ganzes Passionsspiel eingebaut sind, eine Strophe auf, die völlig im epischen Maß der deutschen Spielmanns-Dichtung (4 + 3 Hebungen), gebaut ist und darum hier ihren Platz verdient:

Nu he - bet sich groß Wei - - nen und Schrei-
Nu bin ich ar - me Frau - - e ver - wai-

en im - mer meh! Nu en-weiß ich ar - me
set al - so gar; meinen Trost hat mir ge-

Frau - e, wie es mir nu soll er - gehn.
nom - men die fal - sche Ju - den - schar.

Damit aber stehen wir vor der Frage des Passions- und Osterspiels überhaupt, für die Stumpfl endlich erwünschte Klarheit geschaffen hat. Wohl war der Gang der Liturgie vom Karfreitag zum Ostermorgen der Weg vom Tod zur Auferstehung. Aber daß dies Geheimnis des Stirb und Werde bewegte und sichtbare Gestalt wurde, das geschah einzig im germanischen Kulturkreis. Es wurde der Liturgie eingefügt, ein vorchristlicher Brauch, der dem Volk vertraut war. Ein göttliches Wesen ist gestorben und wird sichtbarlich ins Grab versenkt; das ist Karfreitag. Am Karsamstag schon wird — auch dies ursprünglich ein heidnischer Brauch — das neue Feuer geweiht. In der Nacht zum Sonntag aber wird das göttliche Bild aus dem Grabe erhoben (dies muß der ursprüngliche Ort des „Christ ist erstanden" gewesen sein), dann folgt am Ostermorgen der Besuch am Grabe und damit das Einlenken in den christlichen Osterbericht, welcher der Darstellung weitesten Spielraum läßt.

Aus diesem Spielkreis nun hebt Stumpfl noch einen Bestandteil heraus, der unbezweifelt volkstümlichen Ursprungs ist und eine vorgeschichtliche Wurzel haben muß: die Arzt- oder Krämerszene. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, sei nur der musikalische Beleg, welchen die Volksüberlieferung bietet, angeführt. Schon längst war mir aufgefallen, daß die Melodie der Krämerszene die volkstümlichste und, wie ich glaube, älteste aller Weisen war. Erst die Ausführungen

Stumpfls, der die Arztszene auf das Brauchtum germanischer Initiationsspiele zurückführt, geben die rechte Erklärung. Hier ist die Weise:



Mi-hi confer ven-di-tor spe-ci-es e-men-das,



et mul-ta pe-cu-ni-a ti-bi jam redden-das.



Si quid habes in-su-per o-do-ramen-to-rum,



nam vo-lo per-ungue-re corpus hoc de-co-rum.

Man wird ihrer Überlieferung und der allmählichen Entleerung des Brauches bis zum volkstümlichen pantomimischen „Balwirerstanz" nun weiter nachgehen müssen.

Nur Hinweise sind damit einstweilen gegeben, Möglichkeiten aufgezeigt. Die Überlieferung der deutschen mittelalterlichen Musik ist jedoch so überaus reich und von unserer Wissenschaft bisher so ungebührlich vernachlässigt, daß weitere Arbeit auch zu weiteren Ergebnissen führen wird. Überblickt man den Gesamtzusammenhang, dann wird für das Ende des Mittelalters erst recht deutlich, was in Luthers Kampf für ein deutsches romfreies Christentum das Lied bedeutete: nichts weniger als die Erneuerung und Verlebendigung des germanischen Elements im Leben des Volkes. Wer „Christ ist erstanden" zu „Christ lag in Todesbanden" mit seiner urgewaltigen Melodie

und seinen bildhaften Strophen umschafft, der weiß um den alten Grundstoff. Alle Gattungen werden erfaßt. Das Erzähllied von den Brüsseler Märtyrern mit seinen drei Großzeilen wendet sich am Schluß nicht in den untern Grundton, sondern in die obere Oktav, bewußt und kraftvoll. Das ist, immer im vertrauten Grundstoff, die Bewußtseinshaltung dieser Zeit. Wie Luther eine alte Tanzweise aus der Ober- zur Unterform wendet, und daraus, fast als Spiegelbild, die Weise des „Vom Himmel hoch da komm ich her" bildet, war schon erwähnt. Nicht aber, wie auch hier der Schluß als Fallzeile gestaltet wird und im Fallen den Gesamtraum der Oktav durchmißt. So ist ja auch das Ende von „Ein feste Burg" geprägt. Wie Luther auch sonst in Wort und Weise das vorreformatorische Liedgut aufnahm und erneuerte, ist bekannt. Es war eine letzte große Blüte des in altgermanischer Vorzeit wurzelnden deutschen Liedes.

Die Schaffung dieses Liedgutes, seine Erhaltung und Fortbildung war Deutschlands geschichtliche Sendung bis zu diesem Zeitpunkt gewesen. Erstaunlich lange hatte es sich von der Kunst der mehrstimmigen Setzweise ferngehalten. Wenn es nun (von etwa 1450 ab) unter niederländischem Einfluß dazu überging, die heimischen Liedweisen mehrstimmig zu bearbeiten, so schuf es sich damit eine „Kunstmusik", die im Kern urdeutsch war. Nie mehr hat es im Leben des deutschen Volkes eine gleich volksnahe Kunstmusik gegeben, die der Bürger und Bauer gleichermaßen verstanden. In ihr erreichte das erste große Zeitalter der deutschen Musik Gipfel und Ende zugleich. Um 1550 ist es zu Grabe getragen; eine neue Zeit beginnt. Mahnend klingt Johann Walthers Weckruf über die Zeitwende:

Wach auf, wach auf, du deutsches Land!

3. Verfall und Erneuerung

Volksmusik und Kunstmusik bis zu Bachs Tod

Der Gang der Erörterung ist fortan ein anderer; die Fragestellung hat sich verdoppelt. Wohl bleibt das Forschen nach dem auf germanische Vorzeit zurückweisenden Grundstoff auch jetzt der Kern. Doch anders als im Mittelalter, der Zeit der Wahrung und Ausbreitung des Erbes, ist nun die Fortdauer in Verwandlung und Umgestaltung durch die Einwirkung der fremdvölkischen Einflüssen ausgesetzten Kunstmusik neu zu erforschen. — Aber der Zusammenhang mit der Sprache bleibt. Und mit ihr dauern fort der alte Klangraum, die alten „Tonfälle" und der pochende Rhythmus, der nun im Tanzlied besonders wirksam wird. — Nach wie vor bleibt das Volkslied unser vornehmstes und aufschlußreichstes Gebiet; aber das germanische Erbe ist, obwohl Ursprung und Wurzel, nur noch ein aufbauendes neben andern. Viel schwerer ist es jetzt zu erkennen und herauszulösen als vordem. Dazu kommt, daß wir sein Dasein bei Mangel oder Verlust der Quellen oft erst aus der Kunstmusik feststellen können. Bei dieser stellen wir außer der Frage nach dem „Was" auch die des „Wie", die nach der artgemäßen Verarbeitung und Einschmelzung des Grundstoffs in die Mittel der hohen Kunst. Nur Bausteine sind es einstweilen, die gegeben werden können, und Anregung zu weiterer Arbeit. Aber Weg und Ziel sind klar. Ein neuer Maßstab für das eigentümlich Deutsche in der Musik beginnt sich zu bilden.

Die mehrstimmige Kunst des ausgehenden Mittelalters, ob weltlich oder geistlich, war durch Wort und Weise in jenem altüberlieferten Grundstoff verankert. Als Kernweise bildete er in heilig ungestörtem Gang der Zeilen Inhalt und Baustoff für die übrigen Stimmen. Und wenn diese Sätze auf Instrumenten abmusiziert wurden und nur noch die Überschrift an das Wortgut mahnte — die Weise war auch ohne „Dreinsingen" Trägerin und Künderin des Wortes. — Nun aber deuten alle Anzeichen darauf hin, daß sich das „Rein-Musikalische" vom Wort zu lösen beginnt. In der fugierten Setzweise, da die Einzelzeile nur noch Stoff für die Imitation ist und die daran schließende Entfaltung rein musikalischen Gesetzen gehorcht, entgleitet langsam die innere Bindung an eine Kernweise. Die Motette, deren Name selbst noch auf „das Wort" hinweist, wird verdrängt von der Kantate. In ihr, deren Name „Singstück" das Neue schon genugsam bezeichnet, ist diese Bindung ganz gefallen. Die Formung der Melodie folgt nicht mehr dem im ruhigen Gang der Zeilen sich verkörpernden Wort-Gehalt, sondern dem seelischen Wort-Ausdruck erst „figürlich", wie etwa in den „Konzerten" Heinrich Schützens, dann ausdrucksvoll „singend", wie in den Themen der aus Italien eingeführten Arie.

Die Instrumentalmusik ist inzwischen mündig geworden. Und auf ihrem königlichen Instrument, der Orgel, lebt die von der Bindung an die Kernweise getragene Motettenkunst weiter. In den Choralfantasien und -variationen des Niederländers Sweelinck und seines Meisterschülers Scheidt wird

die Weise, getragen von dem rauhen sprechenden Klang der Schnarrwerke, unverändert durch die „Verse“ geführt. Sie bleibt der Angelpunkt, erscheint immer wieder in einer besonderen Stimme. Nur die Art der Ausdeutung durch die anderen Stimmen wechselt. So bleibt diese Kunst bis zu Bachs Orgelchorälen Hort alter Überlieferung. — Die Orgel selbst trägt in den rauhen, an den Klang der alten Sprache gemahnenden Rohrwerken und den mannigfachen „Spielereien“, wie dem Zimbelstern, dem Vogelgesang u. a. m. Erbe der Vorzeit durch die Geschichte weiter.

Neben dieser hohen Kunst sucht eine volkstümlich einfache Setzweise, wie sie auch schon das späte Mittelalter (vgl. im Glogauer Liederbuch: Es liegt ein Schloß in Österreich) kannte, einzig der Liedweise zu dienen. Damit alle mitsingen können, schreiben Osiander, Haßler und Eccard ihre einfachen Choralsätze, in denen die Oberstimme die Melodie trägt und die andern sich ihr stützend unterordnen. Aber die Folge ist, daß auch die Weise dabei weitgehend vereinfacht und eingeebnet wird. In diese Tradition tritt weiterhin die Orgel als „Begleitinstrument“ ein und trägt sie bis auf den heutigen Tag.

Im weltlichen Lied ist dieser „einfache“ Satz, der Weise und Wort in neuer Art zur Geltung verhilft, vielfach von fremden Einflüssen durchzogen. Regnart deutscht die das volkstümliche Lied parodierende (!) italienische Vilanelle ein. Aber wie ihm im Wortgut unversehens alte deutsche Volksliedzeilen einfließen, so melden sich urplötzlich auch in der Melodie der Oberstimme, die die andern Stimmen nur stützen, die alten wohlbekannten Fallzeilen im Quintraum. In Haßlers, in Scheins Chorliedern ist es nicht anders, doch weit schwerer feststellbar. — Bis dann im deutschen Generalbaßlied nur die

Weise gesungen, die übrigen Stimmen auf dem Instrument im Griff zusammengefaßt werden.

Hier ist es der Einfluß des alten deutschen Tanzliedes, unter dem immer wieder, in den mannigfachsten Verwandlungsformen, der alte Grundstoff des d-Typus und f-Typus hervorbricht. (In schroffstem Gegensatz dazu stehen daneben die empfindungsvollen italienischen und die kurzzügig plappernden französischen Melodien.) — Aber schon beginnt sich auch hier Wort und Weise zu trennen; neben das Tanzlied tritt der rein instrumentale Tanz, den keine Überschriftzeile mehr mit dem Lied verbindet. Das Eigendeutsche dennoch daran zu erkennen haben uns die Fremden gelehrt; sie nennen diese Tanzweise „Allemande“. Die alte Paarigkeit ist geblieben. Der Prägung des Vortanzes im Vierertakt schließt sich im Nachtanz die im Dreiertakt an, die sich oft genug auch verselbständigt und, wie das „Anke von Tharau“ etwa, ein eigenes Volksliedleben führt. Der Vortanz aber, nach altem Brauch geschritten, bildet sich allmählich zum Marsch um. Sprechendstes Beispiel dafür ist die Weise „Unter der Linden grüne“, aus der unser Volkslied „Drei Lilien“ wurde.

Zu der gleichen Zeit, als Haßler nach Italien zieht, um dort am Fremden zu lernen, reist Valentin Haußmann durch deutsche Landschaften und schließlich nach Ostpreußen und Polen, um dort Tanzmelodien aufzuschreiben. Was er gesammelt hat, gibt er dann (um 1600) in einfachem vierstimmigem Satz heraus. Es sind meist Allemanden, mit deutschem oder polnischem Nachtanz (der Unterschied ist in meiner „Erforschung des ostpreußischen Volksliedes“ S. 52ff. beschrieben), mit altüberliefertem oder neuem eigenen Text oder auch ohne diesen. Auch englische und niederländische Lieder sind dabei und

ein noch heute in der Schwalm getanzter Volkstanz, der „Leimstängler", mit seinem ureinfachen Grundriß c'—f: g—c.

c'–f



Sind dir denn die Hosenbän-der länger denn die Strümpe?

g–c



Warum bindest du sie nicht her-um-her in die Krümpe?

Das führt schließlich, indem dem heimischen Kernpaar der Allemande und seines Nachtanzes andere Tänze vorgestellt oder angereiht werden, zur deutschen Suite, in der von Schein bis Bach die Allemande eine entscheidende Stelle einnimmt. In ihr ist das alte Erbe auch für diese verbreitetste Gattung genutzt.

Mit der Doppelung von Vor- und Nachtanz, in dem die gleiche Weise rhythmisch abgewandelt wiederkehrt, ist ein anderes, rein-musikalisches Gestaltungselement keimhaft gegeben, das der „Variation". Die großen Orgel- und Klaviermeister greifen es auf. Englische, niederländische, deutsche Tanzlieder (hier erweist sich die Stammesverwandtschaft von neuem) werden als Thema gestellt und dann durch die verschiedensten Veränderungen und Gestaltungsweisen hindurchgeführt. Doch geht nicht wie bei der Choralvariation die Weise unverändert durch alle Abwandlungen der Gestaltungsmittel; sie wird selbst, obwohl im Grundriß beibehalten, abgewandelt und umgestaltet. Dies ist eine neue Art, den alten Grundstoff in die Welt der Kunstmusik einzuführen. Noch sehen wir die weiter-

wirkende Kraft dieses Vorgangs nicht; wir wissen nur, daß er in einer Zeit der wachsenden Überfremdung deutscher Musik erneuernde Blutszufuhr von der Wurzel her bedeutet.

Denn das Volkslied lebt — auch in der schwersten, spannungsvollen Zeit des großen Krieges. Ja in ihr erst recht; denn die Lieder, die da als Spiegel der großen Zeitereignisse entstehen, sind auf vertraute Weisen des alten Bestands oder auf die im Alten wurzelnden neuen Tanzweisen der Zeit gedichtet. Eine Gesamtüberschau der „Töne" zeigt, wie getreu das Volk das Erbe bewahrte und wie dennoch auch die Kräfte der Weiterbildung und Umgestaltung wirken.

Für das Schaffen der großen Meister war das Zweite schon aufgezeigt. Aber lebt in ihnen auch das Bewußtsein des Erbes? Es mögen unbeachtete, kleine, scheinbar nebensächliche Züge sein, auf die wir verweisen. Aber im Zusammenhang unserer Betrachtung gewinnen sie entscheidende Bedeutung. Heinrich Schütz ist gewiß der Meister, der am ausgeprägtesten die „große Kunst" vertritt. Er ist ihr Vertreter, ihr Lehrer, ihr Wortführer. Gleichwohl schimmert in seinem innigsten und schönsten deutschen Werke, dem Weihnachtsoratorium, wie der Goldgrund eines alten Bildes, die germanisch-deutsche Welt der alten Volksspiele durch. H. J. Moser weist in seiner Schütz-Biographie darauf hin, daß schon die Besetzung (in Singstimmen und Instrumenten) spielhaft angelegt ist. Das Schönste aber ereignet sich bei den Gesängen des Engels, „worunter des Christkindleins Wiege bißweilen mit eingeführet". In den Figuren der Begleitmusik webt, für jeden deutlich vernehmbar, das alte „Kindelwiegen". Nicht minder bezeichnend ist die Musik der „Reden" in den Passionen, die ohne Begleitung gesungen werden. Auch hier gibt

Moser eine Fülle von Beispielen für jene Redeformeln, die im Tonraum a—d oder c—f verlaufen und so über die altevangelischen Singformeln Luthers und Walthers zurück unmittelbar in den Rufzeilen der alten deutschen Liedweise wurzeln.

Nach Schütz dann auch Bach — um aus der Fülle nur die Allergrößten beispielhaft zu nennen! Der evangelische Choral, Träger alter Liedüberlieferung, ist Angelpunkt seines Werkes. Ein letztes Mal werden diese Melodien als Kernweisen in ihrem innersten Wesen aufgeschlossen und durchleuchtet — am tiefsinnigsten dort, wo über dem Wallen und Wuchten des ersten Chors der Matthäus-Passion, von Knabenstimmen gesungen, die den alten Grundstoff so klar ausprägende Weise von „O Lamm Gottes unschuldig“ erscheint. Oder dort in jener Osterkantate, wo „Christ lag in Todesbanden“ Strophe für Strophe mit stets veränderten Mitteln durchmusiziert wird. Auch das wird zu erörtern und in weiterer Arbeit zu begründen sein, daß das „Dorisch“ des Themas der „Kunst der Fuge“ weit eher aus den Kräften unseres Grundstoffs genährt ist, als aus der dem volksfremden gregorianischen Choral abgezogenen Kirchentonart. Man wird diese Frage auch zu dem d-moll der 9. Sinfonie und ihrem ersten Thema hin zu verfolgen haben! —

Von Bachs Verhältnis zum weltlichen Volkslied wird wenig gesprochen. Und doch gibt es gerade für unsere Betrachtung wichtigen Aufschluß. Denn in der Bindung an das geistliche Lied sind Volksverbundenheit und persönliche Frömmigkeit gemischt. Das weltliche Volkslied zeugt ohne jede Bedingtheit für den innersten Zusammenhang mit urheimischer Überlieferung. In der Singgemeinde 1926/27 habe ich einst

die Volksliedbeziehungen Bachs aufgedeckt. Sie sind viel stärker als man gemeinhin annimmt. In die Mittel der Kunstmusik einverwoben ist das Volkslied in den Allemanden der Suiten, in den Volkschören der Passionen, in der Postillionsweise des Capriccio (zwei Quintfälle als Kern), im Schluß-Quodlibet der Goldbergvariationen. Dafür aber ist das erst 1932 gedruckte Hochzeitsquodlibet für vier Singstimmen ein unmittelbarer Volksliedspiegel, in dem sogar die bezeichnendsten Tonfälle unserer alten Typen unverwandelt zu erblicken sind (z.B. Takt 7 und 192; 42 und 234; Takt 136 — im Dreiertakt).

Das Gleiche gilt für die Bauernkantate. Das Vorspiel reiht Volksweisen bunt aneinander, die Solisten (Bauernbursch und Bauernmädchen) singen je ein Volkslied, und im Rezitativ werden wohlbekannte Melodien beziehungsreich zitiert („Ich bin so lang nicht bei dir gewest“). Es genügt zu sagen, daß eben diese unserm Allemanden-Typus zugehören: Bach ist mit dem Wurzelreich des weltlichen Volksliedes zutiefst vertraut.

Gerade das gesellige Musizieren in Nord- und Süddeutschland ist es, das am Ende dieser Zeit wachsender Überfremdung das Volkslied vor völligem Vergessen schützt. Die Fülle der Beispiele, die H. J. Moser im Text- und Notenband seines „Corydon“ gibt, spricht für sich. Da sind Kinderlieder, Straßen-, Markt- und Nachtwächterrufe; in der Runda des Trinkliedes, in den Sprichwortscherzen, in der „Bettelzech“ des Augsburger Tafelkonfekts meldet sich altes Gut. Abseits von der hohen Kunstmusik geht die Überlieferung in Süddeutschland ohne Bruch bis zu Haydn und Mozart.

Im Ganzen aber ist diese Endzeit, die Mitte des 18. Jahrhunderts, dem Volkslied fremd und feindlich. Die schöpferische Zeit des Volksliedes ist unwiederbringlich vorbei. Das alte

Liedgut, das einzig noch bei den Bauern lebt, wird abgedrängt in Randgebiete. Der letzte Rest des germanischen Erbes ist der Überfremdung zum Opfer gefallen. — Zu gleicher Zeit aber ist auch das Ende der „alten großen Kunst" gekommen, in der dies Erbe als innerster Kern lebte. „Die ganze kontrapunktische Mehrstimmigkeit" sagt Rousseau (1743) verächtlich, „ist eine gotische und barbarische Erfindung". Und der aufgeklärte deutsche Zeitgenosse Scheibe schreibt 1745 nach: „Verwirrtes Tongewebe, welches mehr ein Kennzeichen der Barbarei oder vielmehr einer gotischen Nachkommenschaft war".

Ein Einziger hatte, was kommen sollte, vorschauend gestaltet: G. F. Händel. Von der fremdtümlichen Oper dringt er zum volkstümlichen Oratorium vor, einer Form, in der der Sinn der alten Spiele weiterlebt, in der in gewaltigen Bildern Volks- und Heldenschicksal gestaltet wird. Er wendet sich damit an ein Volk, nicht an eine gesellschaftliche Schicht; er schafft erstmalig in der Geschichte ein „öffentliches Musikleben"; seine schönsten Melodien werden volkstümlich. In einer Abhandlung über das „Festoratorium", das in unserer Zeit von Fritz Stein neu belebt wurde, habe ich (in „Deutsche Musikkultur" I, 1) gezeigt, wie gerade dies mit dem Freiheitskampf des englischen Volkes aufs tiefste verbundene Werk seine Kraft aus volkstümlichen Melodien zieht. Ihr Rufcharakter („Glück diesem Volk und Heil dem Land!" — „Heil dem Retter auf ewig!") läßt die alten Zeilenformeln neu erstehen.

Aber was hier geschah, war damals nur in England möglich. In Deutschland war die Zeit noch nicht reif. Tiefster völkischer Not mußte erst entscheidende Erneuerung folgen, ehe (mit Haydn) eine gleich volksnahe, aus Kräften des Liedes gespeiste Kunstmusik entstehen konnte.

Erneuerung vom Volkslied her bis zur Gegenwart

Von unten her, von der Wurzel mußte die Erneuerung kommen. Und nur eine Erneuerung des Volkes konnte zur Neuentdeckung und Wiedergewinnung des germanischen Erbes im Lied führen. Der erste Anstoß kam vom deutschen Osten, von Königsberg, wo in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts das Schicksal Hamann, Kant und Herder zusammenführte. Herder war der erste, der den Gedanken des Volkes verkündete. Volk — das sind nicht die niederen Stände, der „gemeine Mann"; Volk ist Volkstum, die Gemeinsamkeit von Stamm (Blut), Sprache, Sitte und Siedlung, in die jeder schicksalsmäßig hineingeboren wird. Sie bedingt sein Leben und er bedingt zugleich das ihre, in dem er an ihrer Gestaltung mitzuarbeiten berufen ist. — Dazu kam eine neue Anschauung vom Wesen des Liedes. Es ist in seinem urtümlichen Zusammenhang von Wort und Weise Ausdruck des natürlichen und unverbildeten menschlichen Daseins. Aber dies Dasein ist ja getragen vom Lebensgefüge des Volkes. So ist das Lied recht eigentlich Ausdruck der Lebenskräfte und Lebensordnungen des Volkes: Volks-Lied. Dies entscheidende Wort wurde damals von Herder geprägt.

Zweierlei erkannte er dabei. Das Leben des alten Volksliedes ist mit dem Vordringen der Zivilisation dem Untergang geweiht. Sammelt es also, wo es noch aufzufinden, und belebt es neu in lebendigem Gebrauch! Haben wir so den Grundstoff wieder erkannt und uns zu eigen gemacht, dann gilt es solche Lieder auch neu zu schaffen — in Wort und Weise. Das wird mit Notwendigkeit auch zu einer Erneuerung der Dichtung und Kunstmusik führen.

Wie diese Wiedergeburt des Volksliedes in Wort und Weise sich vollzog, das brauche ich hier nicht zu beschreiben. Denn bekannt ist, wie Herder den Kerngedanken an Goethe weitergab, wie dieser ihn recht eigentlich in die Tat umsetzte und wie tüchtige Musiker (Reichardt, Schulz, Zelter, Schubart) sich zugesellten. „Des Knaben Wunderhorn“ ist der Schlußstein dieser Bewegung. — Was Herder gewollt, hatte sich erfüllt. Das verklingende Erbe war gerettet; aus seinem Grundstoff entstanden neue Lieder.

Der „Kinderton“ war es, in dessen Nachbildung das Erste, Wesentliche gewonnen wurde: die Zeile als Kern und ihr alter Tonfall. Die Kehrreimzeilen des „Heidenröslein“, dem Reichardt die einzig entsprechende Weise beigab, führten mit Notwendigkeit zu den alten Rufzeilen und ihrer Erweiterung zur Strophe, wie wir sie oben beschrieben. Neben dem f-Typus, der in seiner immer stärker sich ausprägenden Dur-Haltung der Zeit besonders nahe lag, wird aus alten Erzählliedern der d-Typus neugewonnen. Eins der von Goethe im Elsaß aufgeschriebenen Volkslieder, das Lied vom jungen Grafen, trug ihn in musterhafter Prägung (vgl. Pinck, Goethe-Lieder S. 99 und Zupfgeigenhansl). Danach mag Reichardts „Erlkönig“ und Zelters „König in Thule“ gebildet sein. Auch jetzt hat dieser Typus nichts von dem „weichen“, ziehenden Moll des 19. Jahrhunderts; seine Art ist ernst, männlich und kräftig. Das Einzige ist, daß jetzt in beiden Typen die Terz, einst nur „Einstimmung“ des Quintraums, eine stärkere, zeitbedingte Bedeutung erhält und die alten Quintfälle oft funktionsharmonisch (nach Tonika und Dominant) gedeutet und gemodelt werden. Aber eine Welt trennt dennoch den zusammenhängenden, immer noch stark von der Sprache und dem

einfachen Auf und Ab der Zeilenmelodik bedingten Gang dieser Melodien von den Stegreifformen des südlich-dinarischen Schnadahüpfls (vgl. dazu Fr. Metzler: Nordischer und dinarischer Stil im g. Volkslied, Musik u. Volk, 2. Jg.). Hier ist eine Melodie ganz von Dreiklangsbezügen durchsetzt, über dem Grund des einfachen Hebens und Senkens der Stimme (g—a a—g) entsteht ein in Dreiklangstönen stark ausgezacktes Bild, in dem wir das Andersartige, Dinarische klar erkennen:



Aber hier sei, wie am Ende des ersten Abschnitts, betont, daß dies „Andersartige“ mit zu den Aufbauelementen unserer deutschen Tonkunst gehört und aus ihr nicht wegzudenken ist. Selbst das Volkslied steht fortan stark im Zeichen dieser Vermischung.

Wie wird dieser erneuerte Grundstoff der Kunstmusik zugeführt, wie bildet sie an ihm sich neu? Die *Variation* ist die für diese Einschmelzung wichtigste Gestaltungsweise. Die Frühklassiker, dann Haydn-Mozart-Beethoven, nehmen Volksliedweisen oder ihnen nachgestaltete Melodien als Themen. Und diese Arbeit der Veränderung und Verarbeitung ist im Grunde nur eine Vorstufe der thematischen Arbeit der Sinfonie und Sonate. In ihrem dritten Satz hat sich bis zu Brahms und Bruckner der Rest eines wirklichen und förmlichen volkstümlichen Tanzes in der Sinfonie erhalten. In

das Finale aber zieht wiederum die Variation als eine gemäße Gestaltungsform ein.

So führt schließlich ein gerader Weg von Beethovens Volksliedvariationen zum Variations-Finale der Eroica und der Neunten. Der Gegensatz beider Themen ist bezeichnend. In der Eroica eine rein instrumentale Tanzweise, in den Dreiklangstönen der Tonika und Dominant beziehentlich gestaltet (es | g es d' f | as f es' g | b b b etc.). In der Neunten aber eine wortgezeugte Melodie, in der darum der alte Grundstoff wieder hervorbricht. Das meinte Richard Wagner, als er die Freudenmelodie eine „patriarchalische", eine „Urmelodie" nannte, die sich ganz „in dem Tonfamilienverhältnisse des alten Nationalvolksliedes" bewegte. Und bewundernswert dünkt ihn, daß wir in Beethovens Werk die Geburt dieser Melodie aus dem inneren Organismus der Musik miterleben.

Damit ist noch einmal das „Was", der Grundstoff und seine Wiedergeburt, in den Vordergrund getreten. Daß andere Elemente sich einmischen, macht das Wiedererkennen schwerer als bisher. Bei Haydns einzig schöner Weise zu „Gott erhalte" ist es zunächst der einfache, durchläufige Gang (g a h a | c' h a g), dann aber die Zeilengestalt des Abschlusses (g' fis' e' d' | e' d' c' h ‖ a h c' d' c' a | g a g), die an alte Fügung erinnert. Als Hoffmann von Fallersleben den uns vertrauten Text darauf dichtete, wurde der Rufcharakter der letzten Doppelzeile noch deutlicher; selbst die taktische Gliederung der Melodie beugte sich ihm. Die Weise, die bisher mit zwei Vierteln auftaktig begonnen hatte, wird fortan den alten Rufen entsprechend volltaktig notiert (Deutschland, Deutschland über alles!). Mozarts Veilchen, ein kleines sinfonisches Gesamtkunstwerk, verleugnet dennoch nicht die Eigenart jener Kernzeile, die Reichardt schon durch einen gesonderten Quintfall herausgehoben („Es war ein herzig Veilchen"). Bei Mozart wird sie sogar — gegen Goethes Text — zum endgiltigen Abschluß benutzt. Für Beethoven ist in diesem Zusammenhang das Bruchstück einer Erlkönig-Komposition im d-Typus (Schriften der Goethe Ges. Bd. 11, S. 140) besonders bedeutsam.

Vom Erzähllied Reichardts und Zelters und diesem Versuch Beethovens führt ein gerader Weg zur deutschen **Ballade** als Kunstlied, deren Typus Carl Loewe endgültig festlegte (Beispiele bei H. J. Moser „Die Ballade" in „Mus. Formen in hist. Reihen"). Nicht nur im Inhaltlichen, sondern auch im Grundstoff bewahrt sie altes Erbe. — Wie bei den Erzählliedern des Mittelalters, so ist auch hier eine besondere Untersuchung vonnöten. Sie würde von Loewes unvergleichlicher Gestaltung von „Odins Meeresritt" und vom „Herrn Oluf" (bei beiden ist der d-Typus Grundlage) oder der schließenden Rufzeile des „Hochzeitliedes" (Umrisse des f-Typus) bis zu Martin Plüddemann (Beispiele bei Moser) führen. In der Gattung als solcher ist, im Gegensatz zur Oper, ein dramatisches Spiel zu einer kurzen kernhaften Form zusammengefaltet.

Ein Beispiel, das einzig ist in der Geschichte der deutschen Tonkunst, bildet Schuberts „Lindenbaum". Als variiertes Strophenlied hatte der Meister W. Müllers volkstümliche Dichtung im Rahmen der „Winterreise" vertont; die Liedmelodie war von ihrem Schöpfer selbst schon in verändernde Umgestaltung einbezogen worden. Friedrich Silcher stülpt sie zurück zur einfachen Strophenmelodie; aus der Hausmusik geht

sie so in den Mund des Volkes ein, — ihm unvertraut durch die Kernzeilen des Anfangs und Schlusses. — Dem Mann, der dies Lied zum Volkslied machte, sind selbst noch einige der besten und dauerhaftesten Weisen gelungen, allen voran die zum „Guten Kameraden" mit der bezeichnenden Abschlußzeile. Einen letzten fruchtbaren Herbst des deutschen Volksliedes am Ende der Goethezeit verdanken wir ihm und seinen schwäbischen Landsleuten, den Dichtern Uhland, Kerner und Hauff. Auch aus Kretschmer-Zuccalmaglios „Deutschen Volksliedern mit ihren Originalweisen" (2 Bände 1838—40) gingen noch einige Weisen in den Volksgebrauch über. Dann brach der Winter an. —

Noch einmal mustern wir Silchers und Zuccalmaglios Weisen. Unter den 100 Volksliedern Silchers (Ed. Peters) stehen nur zwei in Moll. Davon ist das eine, die Ballade vom Herrn Ulrich, aus feiner Nachempfindung im d-Typus und f-Typus gemischt; das zweite nähert sich stärker jenem empfindsamen Moll, dessen Hauptvertreter Zuccalmaglio geworden ist. Erst hier wird im Volkslied der Ausdrucksgegensatz von Dur und Moll zum Problem, etwa in dem wehmütigen „Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus". Ein anderes aber, „Verstohlen geht der Mond auf", nähert sich durch seine von Kehrreimzeilen bedingte Gestalt wieder der älteren Haltung des d-Typus. Brahms, der letzte große Volksliedfreund unter unsern deutschen Meistern, hat gerade dies Lied in op. 1 als Thema zu Variationen benutzt.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war das Schicksal des Volksliedes besiegelt, das germanische Erbe war einer schwachen Zeit unter den Händen zerronnen. Der Siegeszug der Technik unterhöhlte die letzte Zuflucht des Volksliedes im

Bauerntum. Es wurde langsam überflutet von dem trüben Rinnsal des großstädtischen Rührliedes und Gassenhauers, der kurzlebig und ohne echtes Gefühl ist. Das alte Volkslied galt den Forschern nur als Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung, den Dichtern war es eine Erinnerung an längst entschwundene Zeiten. Eine Wiederbelebung galt als unmöglich und sinnlos. So überließ man das Volkslied seinem Schicksal, wie man das Volk seinem Schicksal überließ. Der Mahnruf W. H. Riehls („Musik im Leben des Volkes. Briefe an einen Staatsmann". Neuausg. d. Verf. im Bärenreiter-Verlag) verhallte ungehört.

Spürten die Besten in Deutschland denn nicht, daß das Vermächtnis germanischer Vorzeit ihnen unaufhaltsam entglitt? Wie aus einem dunkeln Gefühl des Verlustes heraus, versuchten sie im Stofflichen das Deutsche, das Urheimische, das von der Vorzeit Ererbte wieder zu gewinnen und zu pflegen. Der Glaube an eine deutsche Oper glomm auf.

Derselbe Scheibe, der die alte Polyphonie so abgetan, schreibt 1749: „Wir könnten eine so gute Oper haben, wie die Italiener und Franzosen, wenn tüchtige Dichter wirkliche musikalische Dramen schreiben wollten". Er versucht sich selbst in einer „Thusnelda", die aber keinen Komponisten gefunden hat. Schubart, der Dichtersänger, wendet sich 1755 an Maler Müller: „Du mußt eine Oper machen, teutschen Inhalts und teutscher Kraft". Es sind Stoffe aus der deutschen Geschichte, aber auch aus der deutschen Vorzeit gemeint. Das schönste und selbständigste Werk entstand in Dänemark. Friedrich Kunzen aus Lübeck schuf den „Holger Danske", den nordischen Oberon. Die Formgestaltung und Erfindungskraft erinnert an Gluck, der uns keine Oper deutschen Stoffes und deutscher

Sprache geschenkt hat. Er wäre der Mann dazu gewesen; besitzen wir doch von ihm die besten Kompositionen Klopstockscher Oden. Ja selbst an des Dichters schwerstes und liebstes Werk „Die Hermannsschlacht" hatte er sich in seinen Altersjahren gewagt; von der Vertonung, die er Reichardt andeutend vorspielte, ist nichts erhalten.

Im Singspiel, besonders der Wiener Prägung, hätte sich aus dem Element des Märchenhaften Urheimisches entfalten können. Indessen — die Gattung endete in der Zauberposse; Mozart aber mußte sich für die Zauberflöte, eines der tiefsinnigsten Werke deutscher Tonkunst, mit ägyptisch-persischer Staffage zufrieden geben. Und doch stimmen die schwertgewaltigen Wächter an den Todespforten die Kernweise eines deutschen Chorals an, die das Orchester kontrapunktiert; Papageno aber trällert unverwüstliche deutsche Liedmelodien. Auch Beethoven mußte sich für seinen „Fidelio" einen Stoff aus der französischen Schreckensoper gefallen lassen, den er mit dem hohem Ethos seiner Musik belebend durchdrang. Erst Webers Freischütz bedeutete stofflich und musikalisch die Erfüllung. „Das Herz des Freischütz" sagt Hans Pfitzner in seinem Geleitwort zu einer Freischützaufführung (Ges. Schr. 1. Bd.), „ist das unbeschreiblich innige und feinhörige Naturgefühl ... Eben aus dem Naturgefühl heraus verstehen wir auch diese schlichten Menschen und ihren Glauben an die finstern und freundlichen Gewalten, die diese Natur geheimnisvoll beleben. Wir müssen dankbar sein, daß sich in einem so wertvollen und tiefen Kunstgebilde noch eine solche Fülle von wirklicher Naivität bewahrt hat." Darum auch die vielen volksliedhaften Weisen und ihre tiefe Wirkung. Und nicht nur durch dies Werk, das einzig blieb, sondern auch durch die

von ihm geleiteten Aufführungen war, wie Pfitzner in seiner Gedenkrede (ebda.) hervorhebt, der Meister zu einem Vorkämpfer deutscher Kunst in Deutschland geworden. Und nicht nur dadurch, sondern auch durch kämpferisches Wort und Schrift. Darin sind Wagner und Pfitzner die echten Erben Weberschen Geistes. (Zu unserm Thema lese man etwa in Webers Schriften über das Lied der Brunhild aus Müllners „Yngurd"; Webers Skizze der Wiegenlied-Weise ist dort abgedruckt). — Aber auch dies lehrt uns der „Freischütz" inmitten der schwachen Zeitgenossen und Nachfahren: daß nur im Schaffen eines Genies die Zwitterform der Oper jenes Element wahren und erneuern kann, dessen Fortleben wir suchen.

Der Geist der alten Volksspiele war in Händels Oratorien trotz stofflicher Fremdheit lebendig. Haydns „Schöpfung", ihr einzig würdiger Nachfahr jenseits der Jahrhundertwende, bringt schon die Verengung auf ein „bürgerliches Volksoratorium". — Goethe hatte einst mit Reichardt eine Ossian-Oper geplant; sie kam nicht zustande. Dafür aber schenkte uns Goethe jene musterhafte dramatische Kantate „Die erste Walpurgisnacht", die eine neue zeitgemäße Vertonung verdient. Hier ist „hoch symbolisch intentioniert" der Endkampf zwischen Germanentum und Christentum in ein einziges Erlebnis zusammengedrängt, das der Walpurgisnacht. Mit wirklicher Liebe ist die Welt der „Heiden" gesehen, die ein rechtes „Teufelsspiel" aufführen; die Welt der christlichen „Bekehrer" kommt nicht eben gut weg.

Die Kantate und das Oratorium hätten also, wäre die Zeit stark und ursprünglich gewesen, die rechte Form abgeben können. Das hatte W. H. Riehl recht erkannt, als er die politische

Oper ablehnte, dem politischen Oratorium aber das Wort redete. Das Volk würde in den Chören zur mithandelnden Person, ja die Chöre würden sogar musikalisch überwiegen, was in der Oper nicht angeht. Ferner: diese Kunstform ist ihrem Wesen nach episch. Der Dichter erzählt, aber im Fortgange durchwebt sich der erzählende Vortrag mit lyrischen Episoden, er steigert sich zu dramatischen Szenen, er schließt ab mit betrachtenden Versen von Spruchgewalt. Dadurch ist dem Musiker Anlaß gegeben, die volle Kraft seiner Kunst breit und allseitig zu entfalten. „Statt der biblischen Stoffe Händels ... müßten Geschichte und Sage ... die unerschöpfliche Fundgrube bedeutender Stoffe werden. Der Form nach wäre die neue Gattung von Haus aus deutsch ..., sie fände auch ... Themen des Gedichtes in Fülle. Vorab könnten unsere Sagenkreise mit jener einzig entsprechenden Schlichtheit des musikalischen Vortrags dargestellt werden, wie sie aufs Theater nicht paßt, und die mythische Illusion, welche allezeit vor dem Lampenlicht der Bühne verschwindet, bliebe dem geistigen Schauen des Zuhörers gewahrt". — Ein ähnliches Ziel hatte Schumann vorgeschwebt; er wollte ein Oratorium auf deutsch-volkstümlicher Grundlage schaffen, eines, „das der Bürger und Bauer verstände". So plante er ein „deutsches Requiem", das Brahms dann als die große Totenfeier der deutschen Tonkunst verwirklicht; auch an einem Oratorium „Luther" begann er zu arbeiten. Das Tiefste und am wenigsten Gekannte sind die Faust-Szenen. So beginnt der Chorus mysticus:



Al - les Vergäng - li - che ist nur ein Gleichnis

Doch der romantischen Oper wie dem Oratorium blieb trotz der Zukunftskeime, die sie bargen, Erfüllung versagt. Auch sie waren in Gefahr, dem allgemeinen Niedergang zu verfallen. Da tritt der schöpferische Künstler auf, der beider Möglichkeiten zusammenführt und damit der Entwicklung die neue Richtung gibt: Richard Wagner. Noch vor der Jahrhundertmitte, am 2. Januar 1843, wurde der „Fliegende Holländer" in Dresden uraufgeführt. Der Weg war klar: die romantische Oper zum Musikdrama weiterzubilden, das Oratorium zur Sichtbarkeit des Spiels zu erlösen, dazu war Wagner gekommen. Seine Lösung ist einmalig und nur aus der aufgezeigten Entwicklung wie auch aus dem Kampf gegen die gegenwirkenden Verfallskräfte des 19. Jahrhunderts zu verstehen.

Gesamtwerk und Gesamtbedeutung des Meisters sollen hier nicht aufgezeigt werden, sondern nur seine Sendung zur Erhaltung und Wiedergewinnung des Erbes. Seine Werke und seine Schriften sind unsere Quelle.

Auf der Seefahrt von Riga nach Frankreich, die ihn auch an die Küste Norwegens brachte, gewann die Handlung des „Fliegenden Holländers" Leben und Farbe: „an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetreibe". „An meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft". Die alte Sage war es, die ihn so tief ergriff und zugleich Ausdruck einer entscheidenden Lebensstimmung wurde, wie alle Werke nach ihm auch. „Das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte. Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ". — Da fügten sich denn auch die Einzelheiten.

Zuerst entwarf er die Ballade der Senta im zweiten Akt und führte sie in Vers und Melodie aus: „In diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder ... und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen". Ähnlich verfuhr er dann im „Tannhäuser" und im „Lohengrin", nur daß hier nicht als Kern ein fertiges musikalisches Stück, wie jene Ballade vorlag, sondern daß er „das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischem Wachsen aus sich selbst erst schuf und in wechselnder Gestalt überall da erscheinen ließ, wo es für das Verständnis der Hauptsituationen nötig war". In „Lohengrin" gewann dies Verfahren schließlich seine bestimmte künstlerische Form „durch eine jederzeit neue, den Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes".

Die italienisch-französische Opernmelodie taugte dazu nicht; „entschädigende Nahrung" kam aus dem Volkslied. „Schon in jener Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigentümlichkeiten des nationalen Volksmelismus; noch entscheidender aber im Spinnerlied, und namentlich dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie ... am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigentümlich ist ..." Ähnliches gilt von „Tannhäuser" und „Lohengrin". Vom alten Volkslied genährt sind dort der Hirtenruf und die Fahrtenlieder der Pilger; aber auch im festlich-fröhlichen Einzug der Gäste und vor allem in jener Auftrittsmusik der Sänger, deren Eigenart Hans Pfitzner so unübertrefflich geschildert hat, spüren wir die Kräfte des „Volksmelismus". Im „Lohengrin" verbindet er sich sogar mit Zügen alten Brauchtums: im Gesang des Herrufers, im feierlichen Geleitlied des zweiten, und im „Brautleich" des dritten Aktes. Einen Pol seiner Worttonmusik hat Wagner damit aufs getreuste bezeichnet. „Überall da aber, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte ... mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Teilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen ..." (Einen deutschen Bel-Canto suchte Wagner, so wie ihn einst Mozart in dem Zwiegespräch Taminos mit dem Priester erstmalig verwirklicht hatte!) Diese Erkenntnis ist der Ertrag von Tannhäuser und Lohengrin. Wagner selbst ist sich bewußt, daß seine Absicht noch nicht voll verwirklicht ist. Der Weg geht weiter.

In jener ersten Trilogie verbindet sich die Welt der Sage noch aufs stärkste mit der eigenen Seelenstimmung des Schaffenden. Diese Schranke fällt, indem Wagner sich dem germanischen Mythos zuwendet. In einem Spiel vom Werden germanischen Wesens sollte er erstehen. Wohl hatte schon die Volkssage den Kern der Erscheinung erfaßt und in einfachen, plastischen Zügen zur Erscheinung gebracht. „Die plastische Einheit des mythischen Stoffes" aber war jenem noch überlegen. Sie brachte es mit sich, daß in der „szenischen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter historischer Vorfälle dem modernen Schauspieldichter unentbehrlich ist, durchaus unnötig war, und die Kraft der Dar-

stellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte". Mehr noch: beim Entwurf der Szenen war Wagner so „nicht im mindesten gedrängt, auf irgendwelche musikalische Form im voraus Rücksicht zu nehmen, weil sie selbst die musikalische Ausführung, als eine ihnen durchaus notwendige, aus sich bedangen".

So reift allmählich, wie Wagner es selbst in der „Mitteilung an meine Freunde" schildert, der Plan zur Trilogie des „Ring". Noch aber ringt er um die Wortgestalt. Im modernen Vers vermochte er die „natürliche Nahrung und Bedingung" für die Melodie nicht zu finden, weil er des Rhythmus gänzlich bar war. „Den „Siegfried" mußte ich geradeswegs fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; ... an dem urmythischen Quell, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der nach dem wirklichen Sprachakzent zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war". Dies Wort Wagners sei denen entgegengehalten, die über sein Dichten spotten. Er hatte, obgleich in einer Spätzeit schaffend und dichtend, zum urheimischen Quell der Dichtersprache zurückgefunden.

Hans von Wolzogen hat in einem viel zu wenig bekannten Büchlein dargestellt, wie von diesem Urgrund her Wagner

die Sprache erneuerte (Die Sprache in R. Wagners Dichtungen; Leipzig 1878). Der Musik bleibt die Aufgabe, zu zeigen, wie in der aus dem Sprachvers lebenskräftig entwickelten Melodik, trotz aller Verumklärung und Verwandlung durch die Kunstmittel des 19. Jahrhunderts, Ursprüngliches hervorbricht. Doch ist die Arbeit einer solchen Melodielehre noch zu leisten. Sie würde auszugehen haben von der ernsten Spruchweise des Frageverbots im Lohengrin, die in ihrem ersten Auftauchen (Königsberg 1837) wirklich für den Opferspruch der Priester in einem Schauspiel aus altpreußischer Vorzeit bestimmt war (vgl. d. Verf. Musikgeschichte von Ost- und Westpreußen, S. 141). Eine verwandelte Form böte das Kernmotiv Siegfrieds, wiederum aus der Doppelzeile eines Spruchs entstehend, eine unverwandelte des jungen Siegfried Hornruf, sein frohes Wanderlied und des todgeweihten Helden Eidesspruch (Helle Wehr! heilige Waffe! hilf meinem ewigen Eide!). In der Todesverkündung der Walküre klingt alte Spruchgewalt und Spruchmelodik ebenso an, wie in Brünhildes Erwachen (Heil dir, Sonne!) und ihrem feierlichen Lied (Ewig war ich und ewig bin ich). Die erschütternde Totenklage der „Götterdämmerung" birgt nicht minder die Spuren von ihrem Anfang (Würdige Klage, des höchsten Helden wert) bis zu dem weltentscheidenden Abschluß: So werf ich den Brand in Walhalls prangende Burg!

Das ist es (nächst Lorenz' großen Formstudien), woran eine junge Generation den Weg zu Wagner finden kann jenseits der Zeitbedingtheit, die dem Werk in Einzelheiten anhaftet. Gerade zum Ring! Aber nicht darauf kommt es an, ob die Verknüpfung der verschiedenen Züge der Sage „richtig" ist oder nicht. Daß dem Meister die Verschmelzung zur Einheit

gelang, das ist fortwirkende Tat, die jedem, der das Werk je in Bayreuth gehört, zum beglückenden Erlebnis wird. — Auch das ist nicht wesentlich, ob etwa Wotan wirklich „germanisch gesehen" ist, oder nicht. Daß aber in diesem Riesenwerk ein Künstler in tiefster Niedergangszeit des deutschen Geistes gegen die Mächte des Verfalls heldenhaft kämpft, das ist entscheidend. Entscheidend ist, daß er in all dem, was wir aufzeigten, germanisches Erbe genutzt und sein Volk zur Besinnung auf Werden und Wesen des eigenen Volkstums und der eigenen Rasse gebracht hat. Ging nicht auch Chamberlains Werk von Wagner aus — und wurde Bayreuth nicht bis zum heutigen Tage ein Sammelpunkt für jene, denen es ernst ist mit der Erneuerung Deutschlands aus den Kräften des Volkstums!

Diesem Wesen aber, dem Wagner dann in den „Meistersingern" volkstümlich heitere Gestalt gegeben, gehört auch kraft innerer geschichtlicher Notwendigkeit das mythisch-religiöse Element hinzu. In der deutschen Sage erscheint es als Gralschristentum, als ein „Christentum", das fernab von allen römischen und kirchlichen Bindungen überhaupt germanisch-deutschem Wesen nicht fremd ist. In Wagners Werk hat es durch das Weihespiel des „Parsifal" Gestalt gefunden. — Der „Karfreitagszauber" in der Natur war für Wagner die Keimzelle des Werks gewesen. Nur ein Mythos, in dem Natur und Kreatur mit eingeschlossen sind, konnte germanisch-deutschen Menschen frommen. Zu ihm und zu dem Helden, der den Tod bezwang, hatten sie vor aller römischen „Bekehrung" den Weg gefunden. Ihn trägt der deutsche Ritter auf Dürers Bild „Ritter, Tod und Teufel", in sich; ihm dient die sagenhafte Ritterschaft des Grals, die keines Mittlertums

bedarf, die selbst Hüterin und Trägerin des Grals ist. — Dies Vermächtnis ruht (in die Formen des 19. Jahrhunderts gekleidet) im Parsifal. Dies Werk ist wie der Ring, stärker im Stofflichen als in der musikalischen Substanz, Erinnerung und Mahnung zugleich. Das Erbe entgleitet — rettet was noch zu retten ist! Die Zeit des tiefsten Verfalls stand vor der Tür.

Wagner, wie Nietzsche Kämpfer gegen sein Jahrhundert, sah recht wohl, daß die Begründung des zweiten Reiches nicht im geringsten vermochte, im deutschen Volke „das Verlangen nach einer Ausbildung der uns verbliebenen Anlagen zu einer dem Deutschen eigentümlichen Kultur anzuregen". Der Gedanke mußte ihm aufsteigen „es gehe dem Deutschen zu gut, und erst eine ihn überkommende große Not werde ihn bestimmen können, zu der ihm einzig wohlanstehenden Einfachheit zurückzukehren, welche ihm durch die Erkennung seines wahhaften, innersten Wesens verständlich werden dürfte".

Es war die Tragik unserer Zeit bis zur Jahrhundertwende, daß ein solch schöpferischer Geist im Tiefsten nicht verstanden wurde. Wohl sammelte er eine Gemeinde um sich, ein Wunder in jener Zeit; wohl gelang ihm die Verwirklichung der Festspiele zu Bayreuth. Aber die Trennung von Musik und Volk war nicht mehr aufzuhalten, da es an schöpferischen Nachfolgern fehlte. Einen einzigen könnte ich nennen, der in der Reinheit des Wollens, Klarheit des Denkens und Kraft der schöpferischen Begabung sein Werk weiterführte: Hans Pfitzner. Aber gerade ihm und seinem Schaffen gegenüber wirkte sich die Störrigkeit der Zeit am stärksten aus.

Jenseits der Jahrhundertwende begann eine neue Jugend Sturm zu laufen gegen Niedergang und Zersetzung. Allent-

halben eingeengt durch die Mächte der Zivilisation suchte sie das Einfache und Ursprüngliche und fand es im Volkslied. Im Lied aber fand sie zugleich das Volk, sein wahres Wesen und sein echtes Leben. So ward ihr eigenes Leben ein Leben im Volkslied, im alten Volkslied, weil nur dieses nach Grundstoff und Haltung volksecht war. Im Zupfgeigenhansl, der noch heute für diese zweite Erneuerung zeugt, beginnt der alte Grundstoff langsam wieder in das Bewußtsein der Deutschen aufzusteigen.

Dann kam der Weltkrieg und mit ihm die große Not, auf die Wagner vorschauend gewiesen hatte. Jene erste Altersfolge der „Jugendbewegung" war verblutet; eine neue setzte die Arbeit fort. In dieser „Musikalischen Erneuerung" traten zur Pflege des alten Liedgutes auch die alten mehrstimmigen Liedsätze, die alte Spielmusik, die alten geselligen Kantaten. Das bedeutete neuen Zuwachs zur Erkenntnis des Erbes. — Fruchtbar wurde sie erst, als Walther Hensel ihr aus der Not des Grenzdeutschtums heraus die Besinnung auf das Volk hinzufügte. Die Not jener Volksgenossen war gemeindeutsche Not. So ward ihr Lied, das Weihelied Ernst Leibls und Walther Hensels, zum Volkslied: Wir heben unsre Hände aus tiefster bittrer Not: Herr Gott, den Führer sende! Bewußtes Besinnen auf den alten Grundstoff gab dem Lied die Weise, in der wir ihn zum ersten Mal wieder in einem neuen Lied der eigenen Zeit uns zu eigen machten.

Die Erfüllung kam. Die Erneuerung des deutschen Volkes durch die nationalsozialistische Revolution führte eine neue Volksliedzeit herauf. Und nun trat, aus Blutstiefen des Volkes, der alte Grundstoff in neuen Liedern ans Licht. Der alte d-Typus lebt neu auf in der ersten Großzeile vom „Volk ans

Gewehr" und in den urkräftigen Rufen des Schlusses. Das zum Marschlied gestraffte alte Tanzlied im f-Typus erkennen wir verwandelt wieder in „Kameraden laßt erschallen" und „Märkische Heide".

Im Horst-Wessel-Lied endlich, das zur höchsten Würde eines Feierliedes der Nation aufstieg, erhielt der alte Grundstoff in seiner jüngsten Erscheinungsform (s. o. S. 97/98 und Die Musik, Februar 1934) die endgiltige, zukunftskräftige Prägung.

Die Fülle der Lieder aber, die nun in der Jungmannschaft entstehen, zeigt vollends die unbewußte Erneuerung des alten Erbes. Es erweist sich nicht nur als geschichtlicher Besitz des deutschen Volkes, sondern zugleich als ewiger, ungeschichtlicher Ausdruck seines Wesens. Die Lieder alle aufzusuchen und aufzuzählen, führte zu weit. Nur das Eine: gerade die Weisen, die heute schon zum festen Besitz geworden sind, zeigen den Grundstoff in beiden Typengestalten am klarsten: den einen Spittas „Heilig Vaterland" und „Erde schafft das Neue" (mit f-Typus gemischt) oder Napierskis „Es dröhnet der Marsch der Kolonnen" oder Heydens „Die Welt gehört den Führenden"; den anderen Spittas kräftiges Marschlied „Steh ich im Feld" zu schönem alten Text und viele andere.

Mit diesen Liedweisen aber erhalten auch jene Formen, in denen in der Geschichte unserer Tonkunst der urheimische Grundstoff in die Kunstmusik aufstieg, neuen Sinn und neue Bedeutung: das Chorlied, die Spielmusik, die Kantate. Eine neue Jugend erfüllt sie mit dem Grundstoff ihrer eigenen Lieder. Diese Werke sind nun nicht mehr heimatlos, sondern sie haben im erneuerten Deutschland ihren rechten Ort in der Lebensordnung und Lebensäußerung des deutschen Volkes.

Denn unser Deutschland hat in der Wiederbelebung des Jahreslaufes, in den eigenen Festen und Feiern die neuen volksechten Anlässe geschaffen. Daß daraus endlich, wie zuletzt in unserer deutschen Klassik, durch begnadete Schaffende neue große und volksechte Kunstwerke entstehen werden, in denen wie in Beethovens Neunter der alte Grundstoff erster Ursprung und letztes Ziel ist, erhoffen wir von der Zukunft.

Ein Wort zum Schluß. Was wir zu Anfang dieses letzten Teils sagten, gilt für das Ganze. Nur Bausteine sind es, die gegeben werden konnten, eine Anregung zu weiterem Forschen. Es gilt in ernster und zäher Arbeit die Grundkräfte unseres völkischen Wesens auch in Lied und Musik uns neu zum Bewußtsein zu bringen. Nur so können wir vor unserer Zeit bestehen, die auf allen Lebensgebieten wieder zum Ursprung und zur Wurzel zurückgekehrt ist und aus ihr die Kraft der Erneuerung und des Aufbaus zieht. Was Pfitzner am Ende eines Gedichts auf Richard Wagner sagt, sei Leitstern und Ziel unserer ganzen Arbeit im Dienste deutscher Tonkunst:

Das Erbe aber nehmen wir zu eigen,
Um es als hohes Gut uns zu bewahren:
Die Selbstbesinnung auf das eigene Wesen.

Inhalt